Cómo escribir sobre una lectura

Guía práctica para
redactar informes editoriales
y reseñas literarias

guías del escritor

ALBA

Cómo escribir sobre una lectura ofrece las herramientas prácticas para leer con conciencia y espíritu crítico, y así poder analizar y valorar una obra en profundidad.

De forma práctica, esta guía enseña al lector a comunicar por escrito aquello que ha leído. Por una parte, explica cómo elaborar un informe editorial completo que resulte útil para la práctica profesional y, por otra, desde una perspectiva más literaria, muestra cómo escribir una reseña a partir de una lectura crítica.

ALBA

Las *Guías del escritor* son una serie de manuales prácticos ideados como ayuda y apoyo para todos los que deseen dominar el oficio de escribir. A través de ejemplos, ejercicios y utilísimas orientaciones, cada volumen cubre algún aspecto fundamental de la creación literaria.

Una colección imprescindible para escritores noveles, redactores y estudiantes en general.

9 788484 283423

Cómo escribir sobre una lectura

Guía práctica para redactar informes editoriales
y reseñas literarias

ALBA

Guías del escritor

© Carme Font, 2007

© de esta edición:
Alba Editorial, s.l.u.
Camps i Fabrés, 3-11, 4.º
08006 Barcelona

© Diseño: P. Moll De Alba

Primera edición: abril de 2007

ISBN: 978-84-8428-342-3
Depósito legal: B-10 225-07

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.
Ctra. BV 2241, Km. 7,4
Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

Impreso en España

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares mediante
alquiler o préstamo públicos.

Sumario

Introducción

Aprender a leer mejor
Un poco de historia
Entrando en materia

I *Elementos de la lectura. El «informe»*

Datos técnicos
Impresión general de la obra
Sinopsis del argumento
Personajes
Temas
Género, lenguaje y estilo literario. Género, técnica literaria, coherencia, tensión, lenguaje y registro

II *Lectura crítica: canalización de la subjetividad*

Factores positivos y negativos de la obra
Valoración literaria y comercial
Público

III *La teoría justa y necesaria*

IV *La reseña literaria*

Planteamiento, argumentación y conclusión

Introducción

Aprender a leer mejor

Cómo escribir sobre una lectura desea alentar a sus lectores a mejorar la calidad del acto lector, proporcionándoles herramientas metodológicas para abordar el proceso de lectura de un libro con plena conciencia y espíritu crítico. Muchas personas creen que, por el mero hecho de saber leer, leen bien, aunque en realidad, actualmente, se esté perdiendo la capacidad de leer atentamente e incluso el gusto por enfrentarse a un texto escrito y extraer de él todos los conocimientos o la belleza que nos ofrece cuando abordamos su lectura.

Por lo general, el ritmo acelerado que impone la sociedad actual sobre muchos aspectos de nuestra propia existencia favorece la lectura rápida y superficial de un texto. Muchos lectores habituales u ocasionales conviven con la incómoda sensación de no poder leer todo lo que quisieran, o incluso todo lo que necesitarían para desempeñar su actividad profesional, y muchos acaban abandonándose a una lectura cansina y somera de textos que no siempre eligen por placer. Quizá sea ésta una de las lacras de nuestro tiempo: la idea de que leer exige un esfuerzo intelectual que no siempre reporta placeres o conocimientos

útiles para el lector. Si muchas personas no hablan de libros como antes, sino de películas, folletines o videojuegos, es porque nos hemos acostumbrado a adoptar una actitud pasiva ante el objeto transmisor de cultura y conocimiento. Exigimos un constante estímulo visual y auditivo para imbuirnos de lo que la lectura ha hecho desde hace siglos: transmitir conocimiento, proponer reflexión, entretenernos y transformarnos.

¿Si mejoráramos la calidad de nuestro acto lector, al margen de que el libro sea «bueno» o no, extraeríamos más conocimiento y placer de esa obra? La respuesta es más que evidente: seguro que sí.

Al igual que en el cine, una obra literaria esconde numerosos «efectos especiales» –recursos narrativos y estilísticos– que un lector avezado detecta, valora y aprecia. Muchas personas consideran que un libro es «bueno» si les ha gustado, o lo califican de «malo» si les desagrada. Pero un buen lector rara vez valora la calidad de una obra por el efecto que ésta ha causado en él. Aunque, sin duda alguna, el regusto emocional que deposita una lectura en nosotros es un factor a tener en cuenta en la valoración de una obra, ésta trasciende las preferencias personales por el mero hecho de ser un transmisor de cultura. Nunca podremos cultivar opiniones formadas sobre los textos que leemos si la mayoría de lectores emiten juicios de valores superficiales sobre sus lecturas, si existe una brecha entre comprensión lectora y texto escrito.

Algunos intelectuales y «gente de letras» consideran que la sociedad atraviesa una crisis intelectual y sólo busca transmisores culturales de evasión, como, por ejemplo, los *thrillers* o las novelas de intrigas religiosas, obras que califican de «malas». *Cómo escribir sobre una lectura* no pretende elevar cualitativamente ni despreciar de antemano los libros que un lector elije leer, sino reivindicar el hecho de que, sean cuales sean sus preferencias lectoras, mejore su acto lector y la valoración crítica de éste. Sólo de este modo se aprende a apreciar y valorar una amplia variedad de textos. Por otro lado, la corriente teórica nacida en el ámbito anglosajón que impera desde la década de 1970 en el panorama académico, crítico, literario y social es la *Cultural Studies*, o *Estudios culturales*, según la cual todo hecho y objeto producto de la cultura, desde las obras de Shakespeare, las películas de ciencia ficción, los cómics, la música pop, o los manuales de cocina vegetariana son referentes culturales susceptibles de ser estudiados. Quizá sólo por este motivo conviene mejorar nuestras estrategias lectoras para ser capaces de abordar críticamente todos los estímulos culturales que nos rodean.

Un poco de historia

San Agustín, ya en el siglo V, fue el primero en reivindicar un acto lector metafórico y no necesariamente literal de las Escrituras en su *De Genesi ad litteram*, es decir, apuntaba hacia una lectura profunda que no contraviniera «nuestra razón otorgada por Dios». Siglos después, el Humanismo renacentista y la Reforma protestante defendieron cierta

independencia ideológica del acto lector, considerándolo un ejercicio de la razón y voluntad individual que podía estar exento, o no, de connotaciones religiosas. A finales del siglo XVII cambió el modo dominante de producción textual en Europa, y se pasó de una cultura literaria basada en el manuscrito y los primitivos folios impresos a una mayor mecanización de la imprenta, lo cual favoreció la creación de un sistema de mercado en ciernes y el emerger de un mayor número de lectores. Nacía en Europa el mercado literario moderno, la profesionalización de la producción textual y el concepto de clase lectora moderna que ha evolucionado hasta hoy en día. A pesar de que el acceso y consumo de los distintos tipos de texto (obras literarias, filosóficas, científicas, religiosas, periódicos, panfletos, folletines, etcétera) iba ligado a la condición social del lector o incluso a su género, el acto de lectura en sí empezó a convertirse en un ejercicio cultural social. Aunque en ocasiones se leía en grupo, en familia, o en público (Charles Dickens en el siglo XIX, por ejemplo, leyó en público algunas de sus obras antes de ser publicadas), la lectura nunca dejó de ejercerse de forma privada e íntima, en ocasiones incluso de forma transgresora, adoptando así su condición adulta de ejercicio intelectual libre. Fijándonos en los avatares de la larga historia de la lectura, no podemos más que apreciarla y respetarla por el papel central que desempeña en nuestra vida. Y no hay mejor forma de mostrarle ese respeto, y de respetarnos a nosotros mismos, que aprendiendo a leer bien.

Entrando en materia

Cómo escribir sobre una lectura ofrece herramientas prácticas y teóricas conocidas para sumergirse en la lectura y extraer de ella una opinión profunda, formada y personal. Desea ser una invitación a la lectura e incitar al lector a entender un texto, sea literario o no, con una mente abierta.

Por mente abierta se entiende leer un texto sin marcos ideológicos ni teorías preconcebidas, a menos que el lector quiera de antemano leerlo con dicha perspectiva. Los estudios literarios del siglo XX se han caracterizado por abordar la interpretación de un texto desde una estructura ideológica concreta. Por ejemplo, el estructuralismo, el formalismo ruso, el marxismo, el feminismo, el desconstruccionismo o el poscolonialismo son -ismos que han condicionado la interpretación e incluso la lectura de los textos literarios y ensayísticos en el ámbito académico y literario. En cierto modo, esta influencia se ha dejado traslucir en las reseñas y críticas literarias e incluso en el modo en el que el lector de a pie se enfrenta a un texto. En los albores del siglo XXI son muchas las voces que reclaman una interpretación textual lo más libre posible de ideologías, aunque estas intenciones aún no se hayan concretizado en el plano académico. Por lo tanto, este libro aspira a que el lector sepa enfrentarse a un texto a partir de sus propios recursos y bagaje sin tener que aplicar un molde teórico externo a obras muy distintas entre sí.

Básicamente, el estudio de la literatura y la teoría literaria, es decir, las disciplinas que se ocupan de analizar los

géneros de la novela, la poesía y la prosa, se han fijado en su mayoría en estudiar la figura del autor, su biografía, y su obra, siempre examinada desde un punto de vista experto. No han prestado demasiada atención a cómo esos textos literarios son interpretados por los lectores. Si antiguamente el lector tenía un papel más preponderante en el intercambio entre autor-lector por su función de receptor de un conocimiento que lo formaba como individuo, con el paso de los años la figura de lector ha ido convirtiéndose en una suerte de «consumidor», alguien que compra o pide prestado un libro, lo lee y devora su contenido, no necesariamente lo digiere. Quizá por este motivo los estudios literarios se han fijado muy poco en la figura del lector, y si lo han hecho ha sido esencialmente en su concepto sociológico o colectivo, como en el caso de los *Readership studies*, es decir, una disciplina en ciernes que estudia cuantitativamente a los lectores, no al lector.

Corrientes como la *Reader-response criticism* o incluso la *Theory of aesthetic response*, que florecieron en la década de 1970 y actualmente están en desuso, hacían hincapié en el papel del lector como creador de significado literario y estético en una obra literaria, aunque estas corrientes se quedaron en el plano teórico y, en cualquier caso, siguieron privilegiando el papel creador del autor sobre la función receptora del lector.

Visto desde el punto de vista del lector, podríamos considerar la lectura como un acto creativo de interpretación y

reinterpretación del mensaje del autor. Muchas de las obras literarias más admiradas de la historia contienen, precisamente, una sorprendente variedad de significados y de matices que varían según el lector.

Una obra, sea del género que sea, rara vez admite una única interpretación. Cada persona aborda la lectura de un texto literario desde su perspectiva única, que supone un compendio de sus habilidades, sus conocimientos, su bagaje, su cultura, sus deseos, sus prejuicios, sus frustraciones o sus expectativas.

Pero el hecho de que cada lector interprete una obra a su manera no significa que éste no pueda ver más allá de su propia lectura. A menudo oímos decir a críticos, escritores, editores o a amigos: «¡Este libro no vale nada!», «¡Esta obra es malísima» o «¡Me ha encantado esta novela, está tan bien escrita...!».

Como lectores, ocasionales o asiduos, solemos hacer pronunciamientos de este tipo con asombrosa ligereza. Si algún aspecto de esa obra o poesía nos molesta o nos desagrada, tendemos a clasificarla desfavorablemente, y si nos ha gustado, decimos que es «buena». Todos hemos caído en este tipo de valoraciones casuales y poco profundas. Es posible que un libro no te guste, pero eso no significa necesariamente que sea «malo».

He aquí el quid de la cuestión. ¿Cuándo saber, con cierta seguridad, cuándo un libro es «malo», «bueno», «nefas-

to», o «una obra de arte»? Aunque primero deberíamos preguntarnos: ¿podemos valorar una obra de forma concluyente? ¿Hay algún método que nos indique, de manera irrefutable, si un libro es «bueno o malo»? ¿Qué es un libro malo o bueno? Desgraciadamente, no podemos dar una respuesta definitoria a estas preguntas, sólo nos queda formarnos como lectores para que nuestra opinión sobre una obra sea lo más justa y lo menos arbitraria posible. Un editor y un lector pueden tener ideas muy distintas acerca de la valoración de una obra, y estar los dos en lo cierto.

Leer y escribir no son ciencias exactas, y por tanto es prácticamente imposible determinar cuándo un libro cumple los requisitos mínimos para ser publicado, y cuándo resulta insuficiente –por múltiples razones que analizaremos en los próximos capítulos– para ofrecerlo al público. Lo único que pueden hacer el editor, el escritor y el lector es saber interpretar exhaustivamente los textos literarios que se cruzan en su camino. Cuando se sabe extraer el jugo a una lectura, un escritor, un editor o un lector adquieren conocimientos y herramientas que les permiten hacer mejor su trabajo y aprender de esa obra.

Aunque no ha quedado demostrado que leer bien sea imprescindible para llegar a ser, por ejemplo, un buen escritor o una buena persona, sí sabemos que un buen lector (un lector «completo») es capaz de leer más. A diferencia de muchos cursos de lectura rápida, que prometen enseñar a leer grandes cantidades de textos en poco tiem-

po, leer con atención no implica leer con lentitud. Significa establecer tu propio ritmo de lectura –que puede variar según el género o el libro–, siempre que sea concentrado y abierto de miras. De este modo, el acto lector nos resulta más fácil y entendible, y somos capaces de enfrentarnos a una mayor cantidad de textos.

Las técnicas de lectura rápida pueden ser útiles, por ejemplo, para la lectura superficial de textos técnicos sobre nuestra área de conocimiento concreto: un cocinero leyendo un recetario, un ingeniero leyendo un manual de instrucciones, etcétera.

En *Cómo escribir sobre una lectura* trabajaremos los distintos elementos de los que se compone una obra –sea de ficción, de poesía, ensayo o divulgación– con el fin de tomar mayor conciencia de ellos y apreciarlos al leer. Puede resultar útil, a medida que se avanza en cada capítulo, «redactar» un informe de lectura en el que consten los siguientes apartados: datos técnicos, impresión general de la obra, sinopsis, temas, género, personajes, estilo y lenguaje literario, y valoración crítica (factores positivos o negativos de la obra). Los lectores profesionales que leen para terceros, por ejemplo, redactan informes de este tipo para facilitar su valoración de la obra.

Un lector editorial no es un crítico literario. El primero escribe simplemente un texto que informa de manera fluida y eficaz sobre la naturaleza del libro leído, y a partir de esos datos objetivos extrae una valoración subjetiva. En cambio, un crítico literario escribe dentro de un sub-

género específico (la reseña literaria) que lo obliga a transmitir una opinión subjetiva pero formada de la obra reseñada, y a plasmar esas impresiones de manera clara, erudita, y, a ser posible, brillantemente escrita. El crítico literario se dirige al lector que aún no ha leído el libro reseñado, y un informe de lectura se dirige al editor que aún no ha publicado el libro.

No es necesario redactar ningún informe para mejorar las facultades interpretativas y lectoras, pero es recomendable hacerlo si te sirve de herramienta para llevar a la práctica las propuestas de este libro.

El capítulo «Elementos de la lectura» se centra en cómo hacer una valoración crítica de una obra a partir de los datos objetivos de la misma. En definitiva, aprenderemos a canalizar nuestra subjetividad y a interpretar el contenido de un libro. Algunos autores consideran que esa interpretación es un acto de creación en sí mismo, y que por tanto valorar una obra es recrearla. Aunque a simple vista este planteamiento pueda parecer radical, esconde algunas verdades.

Este libro de lectura crítica te enseñará a fijarte en aspectos clave de un libro, a entenderlos, a saberlos expresar con claridad, y a valorar subjetivamente una obra a partir de esa información objetiva.

Muchas personas consideran que un libro es «bueno» si les ha gustado, o lo califican de «malo» si les desagrada. Pero un buen lector rara vez valora la calidad de una obra por el efecto que ésta ha causado en él. Aunque, sin duda alguna, el regusto emocional que deposita una lectura en nosotros es un factor a tener en cuenta en la valoración de una obra, ésta trasciende las preferencias personales por el mero hecho de ser un transmisor de cultura.

I

Elementos de la lectura
El «informe»

Por norma general, cuando leemos un libro de ficción solemos acordarnos del aspecto más evidente de la obra: el argumento. Es decir, sabemos «lo que pasa» en ese libro y podemos contar, con mayor o menor detalle, cuál es la trama. Sin embargo, en los libros de ensayo o de divulgación nos fijamos principalmente en el tema, es decir, en «de qué va el libro». Aunque expresado de este modo pueda parecer una simplificación, muchas personas abordan los textos de ficción y de ensayo de esta manera, sin fijarse prácticamente en nada más.

Este capítulo pretende analizar cada uno de los diversos aspectos que convierten la lectura de un texto en un acto mucho más profundo y enriquecedor. Para ello, analizaremos un texto siempre desde el punto de vista del lector, sin especular sobre las intenciones del escritor, fijándonos en los elementos que resultan imprescindibles para dar cuenta descriptiva de algunas características esenciales del texto que tenemos entre manos. Lo he dividido en siete apartados:

a) Datos técnicos:
Título original
Autor
Año
Idioma original
Editorial

b) Impresión general de la obra

c) Sinopsis del argumento
Inicio, nudo y desenlace
Estructura, tensión y ritmo narrativo
Arquetipos argumentales

d) Personajes
Caracterización y construcción
del personaje literario

e) Temas principales y secundarios

f) Género, lenguaje y estilo literario
(género, técnica literaria, coherencia,
tensión, lenguaje y registro)

g) Factores positivos y negativos
destacables de la obra
Valor comercial y literario

Si el libro analizado no es de ficción, bastará con eliminar el apartado de los personajes y centrarse en otros aspectos, sobre todo en los temas, el argumento y el estilo.

Es importante profundizar en los diversos aspectos que convierten la lectura de un texto en un acto mucho más profundo y enriquecedor. Para ello, analizaremos un texto siempre desde el punto de vista del lector, sin especular sobre las intenciones del escritor.

Datos técnicos

Por «datos técnicos» entendemos fijarse en el título de la obra, en el nombre y la biografía del autor, el año de la primera y la última edición, la lengua del original y la editorial que publica el libro. Son cuestiones puramente técnicas en las que, sin embargo, pocas personas se fijan (a excepción del título y del autor, aunque a veces ni eso), pero son importantes para situar la obra en espacio y tiempo.

Impresión general de la obra

Cuando empezamos a leer un libro, suelen ocurrir dos cosas: que su lectura nos resulte agradable e interesante y nos anime a seguir leyendo más, aunque aún no tengamos una idea clara del argumento ni de los personajes; o que la lectura nos aburra o nos desagrade, momento en el cual muchos lectores deciden abandonar el libro.

Resulta difícil determinar, en términos objetivos, por qué un mismo libro puede alentar o desalentar su lectura en distintas personas. Lo que sí es evidente es que toda lectura, especialmente al empezar y al acabar una obra, deja en el lector un regusto, una cualidad indescriptible y personal que le predispone a considerar esa obra en términos favorables o desfavorables. Es lo que se conoce como «impresión» de la obra. La impresión no es una opinión, sino sencillamente una impronta que deja un texto escrito en la mente y las emociones del lector. Sería algo muy parecido a ver o a hablar con una persona por primera vez: nos causa una impresión, que puede ser positiva o negativa, falsa o verdadera, aunque todavía no la conozcamos y, por tanto, no podamos valorar a esa persona.

Muchos lectores se dejan llevar por la impresión que les causa una obra y opinan sobre ella a partir de este único elemento y momento de lectura. Vienen a decir, esencialmente: «Este libro me ha gustado, por tanto es muy bueno», o al contrario: «Esta novela no me ha gustado, y por tanto es muy mala».

Es importante, una vez acabada la lectura de un texto, reflexionar sobre el regusto o impresión que éste ha dejado en nosotros. De hecho, una buena obra siempre debe despertar impresiones en el lector (¡no necesariamente sensaciones!).

En definitiva, la impresión de una obra viene a ser lo que más te ha impactado (o decepcionado) de ese libro, y este

aspecto guarda relación con las expectativas que el lector tiene antes de leer la obra.

Ejemplo 1:

Me ha parecido una obra hasta cierto punto aburrida por su argumento repetitivo y poco original, pero el exotismo y la belleza de su ambientación me han atrapado hasta el punto de olvidarme de los problemas y vivencias de los personajes de carne y hueso.

Asimismo, es posible que el lector se enfrente a un libro que no le cautiva ni le provoca rechazo. En realidad, muchos de nosotros hemos leído obras «insulsas» que no dejan en nosotros una clara impresión. Eso no significa, necesariamente, que sea culpa de la obra, aunque los libros «buenos» suelen tener una marcada personalidad que se vuelca sobre el lector –y a éste puede gustarle o no esa personalidad–. Una novela no tiene que ser «perfecta» ni «redonda» desde un punto de vista técnico o de contenido para que resulte fascinante en la mente de algunos lectores. Quizá los personajes sean muy flojos, la trama muy tópica, pero la acción esté emplazada en un marco exótico, original o novedoso (por ejemplo, una novela detectivesca que transcurra en la Sudáfrica a principios del siglo XX) y ese aspecto te llame la atención o haga mella en el lector.

A pesar de que el elemento «impresión» es el más subjetivo y visceral de nuestro «informe» y valoración crítica, sigue siendo importante para conocer la reacción

que causa una obra en el lector. Si luego queremos articular esa impresión para volverla algo más objetiva, podemos mencionar qué aspectos nos han gustado o desagradado de la obra. Por ejemplo, tal como escribió una lectora de *No Logo*, de Naomi Klein, en un informe de lectura:

Ejemplo 2:

Este completo informe de las políticas que gobiernan en la actualidad el mundo globalizado me ha parecido sumamente interesante y útil para abrir los ojos a una realidad que no se puede soslayar, aunque el mensaje no sea nada alentador.

O a propósito de *Germinal*, de Emile Zola:

Ejemplo 3:

Este libro me ha hecho sentir. Me hace sentir hambre, frío, dolor, daño e impotencia. Con la lectura de esta obra uno se cuestiona muchas cosas. Creo que tiene todo aquello que se espera de un buen libro. Pese a tener muchas páginas, en ningún momento se hace largo.

En cambio, el siguiente ejemplo no es estrictamente una impresión fundamentada, sino una valoración:

Ejemplo 4:

Es una obra que sigue los pasos del realismo mágico de Gabriel García Márquez, pero que en muchas ocasiones le crea al lector confusión con los personajes y la sucesión temporal de los hechos,

aunque también es una novela que va enganchando poco a poco con las historias de los personajes.

En el elemento «impresión» importa tu relación personal con la obra, tu reacción a ella, no lo que crees que sentirán otros lectores.

Resulta difícil determinar, en términos objetivos, por qué un mismo libro puede alentar o desalentar su lectura en distintas personas. Lo que sí es evidente es que toda lectura, especialmente al empezar y al acabar una obra, deja en el lector un regusto, una cualidad indescriptible y personal que le predispone a considerar esa obra en términos favorables o desfavorables.

Sinopsis del argumento
Inicio, nudo y desenlace

Pasamos a uno de los elementos más importantes de una obra, así como el que más salta a la vista. La mayoría de lectores de novela reconocen qué es «lo que ocurre» en un libro a medida que lo van leyendo, aunque al final de la lectura no sepan resumir ese argumento.

Resumir parece muy sencillo, pero hay pocas personas que sepan hacerlo adecuadamente por escrito o en forma

oral. Resumir es un arte, y conviene acostumbrarse a ejercitar nuestra capacidad de síntesis. ¿Y cómo condensamos un libro de, por ejemplo, 500 páginas, repleto de tramas, subtramas y personajes variopintos?

Que no cunda el pánico. Todos somos capaces de resumir, y lo hemos hecho correctamente en numerosas ocasiones. ¿Verdad que sabes explicarle a un amigo una película que no haya visto? Muchas personas saben contar una película porque tienen las imágenes grabadas en la memoria y su mente distingue sin esfuerzo lo importante de lo secundario. Pero muchas veces ocurre que a esas mismas personas les cuesta resumir un texto leído. Leer supone cierto esfuerzo, pero eso no tiene que ser un impedimento para formarse imágenes visuales de lo que se está leyendo. Ayudan mucho a concebir la globalidad del relato.

Si lees el libro escogido de principio a fin, y si lo has hecho con atención y al mismo tiempo con ritmo (sin entretenerse demasiado en algunos capítulos) seguro que te has quedado con una idea mental del hilo del argumento.

¿Qué te debe quedar claro?

- El inicio o planteamiento: Quiénes son los personajes principales, y en el caso de una obra de ensayo, cuáles son los temas principales objeto de estudio. Situarlos en tiempo y lugar.
- ¿Qué problema o conflicto principal sufre/n el/los personaje/s principal/es? ¿Por qué?

- El nudo: Tres o cuatro momentos de inflexión, donde el/los personaje/s recibe «revelaciones» y hacen avanzar la trama.
- El desenlace, es decir, la resolución del conflicto. ¿Qué hacen y sienten el/los personaje/s principal/es cuando se ha resuelto la acción, y cómo ha cambiado la situación respecto al principio de la obra?

No todas las obras literarias plantean el inicio, el nudo y el desenlace siguiendo este orden, y muchas acaban en final abierto, es decir, el lector termina el libro sin conocer el resultado concreto del desarrollo de la trama porque el autor decide dejar la puerta abierta a distintas posibilidades finales. Podríamos decir que, en estos casos, la obra no acaba. También pueden presentarse estos tres elementos en orden invertido: desenlace, nudo e inicio. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las obras policíacas en que empiezan con la presentación de unos hechos (un asesinato), de los cuales se investiga su origen y desarrollo (el nudo y desencadenante de los hechos que conducen al asesinato).

¿Cómo distinguir lo importante de lo secundario en el argumento de una obra? Importante, y por tanto imprescindible que figure en el informe, es toda esa información que conforma la historia, y sin la cual ésta carecería de sentido. Si en algún momento dudas de si conviene mencionar cierta información o no, pregúntate: si la omito, ¿tendrá sentido la obra? ¿O se quedará coja? Pongamos un ejemplo:

Ejemplo 5:

Pedro pierde a su amada, María, que ha sido secuestrada por unos bandidos de la región. El padre de ella no quiere que se case con Pedro, y eso ha creado cierta tensión familiar. Además, como cree que la policía es lenta y no darán con María, Pedro parte en su búsqueda. A lo largo del camino se encuentra con varias pistas, algunas falsas y otras verdaderas, que le conducirán a lo largo de un espeso bosque hasta la cueva donde se encuentra cautiva María.

Cuando se escribe o se cuenta un resumen, no es necesario mencionar en concreto cuáles son esas pistas falsas. Si hay un exceso de pistas falsas que aburren al lector y no añaden nada, en el apartado de comentarios formales (lingüísticos y de estructura) convendría decir que el autor se distrae con escenas que no vienen al caso. Pero ¿y si Pedro, en el bosque, se encuentra con un hada que le revela lo mucho que María le quiere, hasta el punto de hacer cualquier cosa por él? Sea una pista verdadera o no, a simple vista parece un dato secundario e insignificante que sirve para conocer mejor a un personaje (María). Sin embargo, el comentario le sirve a Pedro para sentirse más seguro de sus acciones, encararse al padre de María y retomar la búsqueda con la certeza de que su amada se casará con él. Es un dato que cambia la dinámica del argumento, y habrá que mencionarlo.

Cabe recordar que el argumento o trama no siempre se refiere a hechos. Hay muchas novelas de orientación

eminentemente psicológica e intimista donde los sentimientos y las emociones constituyen los motores del argumento, el plano en el que se desarrolla la acción. Hay libros en los que «no pasa nada» o «muy poco» a nivel externo, sino que los personajes viven profundas transformaciones internas o tensiones psicológicas en las que quiere centrarse el autor. El microcosmos de los personajes es el argumento, así como su relación íntima con el entorno. Ejemplos de ello serían la mayoría de obras de escritores como James Joyce y Virginia Woolf.

No todas las obras literarias plantean el inicio, el nudo y el desenlace siguiendo el mismo orden, y muchas acaban en final abierto, es decir, el lector termina el libro sin conocer el resultado concreto del desarrollo de la trama porque el autor decide dejar la puerta abierta a distintas posibilidades finales. Podríamos decir que, en estos casos, la obra no acaba.

Estructura, tensión y ritmo narrativo

Cuando prestamos atención al argumento, es importante observar la estructura que tiene ese argumento, así como la tensión y el ritmo narrativo. Fijémonos en los siguientes fragmentos.

Ejemplo 6:

Cómo observo, cómo experimento la acongojante decadencia de este país, su caída en una paranoia suicida. Cómo me separan de él a diario los campeones nacionales del odio y mis propios recuerdos. Cómo crece mi indiferencia hacia él. Cómo procuro alejarme de él poco a poco. La lengua... sí, es lo único que me ata. Qué singular. Esta lengua extranjera, mi lengua materna. Mi lengua materna, la que me permite entender a mis asesinos».

IMRE KÉRTÉZ, *Yo, otro.*

¿Qué «ocurre» en este fragmento? Podríamos responder que un hombre (o una mujer) reflexiona sobre la enajenación que sufre respecto a su identidad nacional en un país que, a ojos de él, está en decadencia.

¿El material argumental se lee de forma ordenada o caótica? ¿Cuesta seguir el desarrollo de la acción? ¿Por qué? ¿Es un efecto intencionado por parte del autor, o un defecto de construcción de la obra?

En este otro fragmento, la información argumental está presentada, a lo largo de la obra, con una mirada objetiva y en una sucesión de causas-efectos.

Ejemplo 7:

La familia de Elsa no lo pasa tan bien. Los hermanos son profesionales muy respetados, pero tienen que vivir juntos en la misma casa. Les parecemos millonarios americanos y, aunque todavía estemos lejos de serlo, nuestras entradas procedentes de

Estados Unidos nos colocan aquí entre los ricos. La comida es muy cara y hay mucha inquietud política, incluso ahora con el presidente Hindenburg, un verdadero liberal a quien admiro mucho.
KRESSMANN TAYLOR, *Paradero desconocido.*

En este caso, el argumento de la obra resulta más fácil de seguir por su estilo expositivo de los hechos.

Al mismo tiempo, también debemos fijarnos en el aspecto «tensión». Toda obra literaria contiene algún aspecto literario, casi siempre argumental, que nos mantiene en vilo a lo largo de la lectura. Es esa inquietud que, por pequeña que sea, capta nuestra curiosidad y nos alienta a seguir leyendo. Por ejemplo, en *Orgullo y prejuicio,* de Jane Austen, la tensión se articula a partir de la incógnita sobre con quienes se casarán los dos personajes principales, mientras que en *La metamorfosis,* de Franz Kafka, nos angustia saber si Samsa volverá a convertirse en humano o no.

La tensión narrativa guarda relación con el ritmo de la relación, es decir, de qué modo el autor dosifica las piezas argumentales para no revelar demasiada información muy pronto o demasiado tarde. Saber proporcionar el grado de información adecuada en cada momento es un arte que todo buen escritor debe dominar y que un buen lector debe reconocer. En ocasiones, uno tiene la sensación de estar leyendo información repetida, o de que falta «algo» que nos impide seguir acertadamente el desarrollo de la acción, sin que al final ese desconcierto se resuelva de

forma satisfactoria. Cuando un lector se siente perdido en medio de la obra, o cuando tiene una sensación de *dejà-vu*, que el autor insiste demasiado e innecesariamente en la descripción de un personaje, un entorno, una reflexión, o una situación, significa en muchos casos que el autor no ha acertado en la cantidad de información argumental que presenta. Se trata de un aspecto difícil de determinar porque lo que a un lector le resulta redundante o incomprensible, a otro le parece fascinante. Por ejemplo, la obra *Eva Luna,* de Isabel Allende, contiene abundantes episodios que, aunque con distintos matices argumentales, resultan sumamente descriptivos de un entorno de degradación social. Algunos lectores consideran que la autora se excede en la sucesión de estos episodios que sólo van añadiendo leña al fuego (ir plasmando la desintegrada realidad social de la protagonista) sin que resulten determinantes para el desarrollo del argumento, mientras que otros lectores consideran esos episodios altamente descriptivos y, quizá repetitivos, como auténticas perlas imprescindibles para comprender la dimensión social de la obra.

En ocasiones, la tensión narrativa queda algo difuminada para crear un ritmo ligero y seguido en la narración, mientras que otras obras avanzan despacio pero de forma segura hacia el clímax, acumulando así una tensión frágil pero constante en el lector que desemboca en una explosión argumental. Es lo que sucede en *Las horas,* de Michael Cunningham, donde la tensión argumental es débil al principio pero poco a poco se va acumulando hasta crear una necesidad imperante en el lector de saber qué está ocurriendo. Al principio tenemos tres historias aparente-

mente insulsas que al lector le parecen desencajadas entre sí, pero a medida que avanza la narración, el lector desconcertado va intuyendo que se avecina un hecho argumental importante que unirá a las tres historias y proporcionará sentido y cohesión argumental a la novela. Cuando el lector ya no puede más y es incapaz de abandonar el libro (algo que hubiera podido hacer en los primeros capítulos de la obra), cae la «bomba» argumental que satisface al lector. Éste pasa de la indiferencia a la incontinencia sin apenas darse cuenta. *Las horas* es, como pocas obras han conseguido, un ejercicio magistral de dosificación paulatina de la tensión argumental.

Una vez analizado el argumento de una obra, es importante fijarse en su unidad y cohesión, es decir, si existen carencias o contradicciones dentro del argumento que impiden entenderlo, o si las «piezas» de cada capítulo y escena, por muy desordenadas que estén, encajan formando una unidad indisoluble. En este sentido, también es importante fijarse en la estructura de las tramas y subtramas, así como la relación entre ellas. ¿Existen historias que se cuentan dentro de una historia? ¿Qué aspectos de ambas se reflejan entre sí, cuál es su juego de espejos? Por ejemplo, en *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, encontramos decenas de relatos enmarcados dentro de un relato más grande (el peregrinaje de varios personajes que, durante el camino, se cuentan historias), y entre ellos existen múltiples conexiones argumentales y temáticas.

La tensión narrativa guarda relación con el ritmo de la narración, es decir, de qué modo el autor dosifica las piezas argumentales para no revelar demasiada información muy pronto o demasiado tarde. Saber proporcionar el grado de información adecuada en cada momento es un arte que todo buen escritor debe dominar y que un buen lector debe reconocer.

Arquetipos argumentales

Se ha escrito y debatido mucho sobre la naturaleza y número de arquetipos argumentales que han existido a lo largo de la historia de la literatura.

Un arquetipo argumental es un modelo, un molde, de argumento que aplicamos a una novela. No debemos confundirlo con el género (el formato estilístico de la obra), porque un arquetipo argumental contiene tipos de personajes, situaciones, estructuras e incluso temas que pueden repetirse en varias novelas distintas firmadas por autores muy dispares entre sí.

Aunque no es imprescindible, como lector, conocer la dinámica y construcción de estos arquetipos argumentales, sí es importante reconocerlos para formarse una opinión sobre la originalidad del argumento de una obra. Una obra no es más o menos «buena» por contener un arquetipo argumental, pero es un elemento que puede añadirle o restarle originalidad.

No existe un número establecido de arquetipos argumentales, algunos autores consideran que existen cinco, y otros veinte. Además, un mismo arquetipo puede presentar diversas variantes y matices. Los arquetipos más conocidos son los siguientes:

a) Traición y venganza: por ejemplo, *Moby Dick* de Herman Melville o *Los miserables,* de Victor Hugo. En ocasiones, el protagonista es el artífice de la «traición», como Emma en *Madame Bovary.*

En este arquetipo, el protagonista sufre una injusticia que lo impulsa a querer venganza. Aunque el lector reconoce que ese personaje es vengativo, suele solidarizarse con él, especialmente cuando éste se enfrenta a múltiples obstáculos que lo alejan del objetivo. El punto álgido de la obra es el momento de la consumación de la venganza, y en ocasiones se cuestiona la validez de la misma. Aun así, obtiene lo que se juró a sí mismo conseguir.

b) La rebelión.

En este arquetipo, el protagonista se rebela por razones personales, sociales o políticas. Tras el desencadenante de una injusticia, el protagonista o la comunidad a la que pertenece son oprimidos. El nudo y punto álgido de la trama llega cuando el protagonista decide rebelarse, y el triunfo sobre el opresor constituye el desenlace de la obra, aunque éste puede acabar teniendo consecuencias nefastas para ambos. Un ejemplo característico es *Macbeth,* de William Shakespeare.

c) La búsqueda y el viaje.

Estos relatos implican un viaje de vuelta a casa o a los orígenes del protagonista en el sentido literal o metafórico del término. Aun así, siempre se produce un paralelismo entre el proceso de cambio interno y el viaje físico. Además, los personajes protagonistas tienen un sentido muy agudizado del destino, saben que su viaje es casi una misión, y el relato entrelaza la historia con elementos sobrenaturales o metafísicos. Por ejemplo *La Odisea*, de Homero, o *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien.

d) El drama.

En este arquetipo se desarrolla una historia angustiosa, personal o social, que acaba irremediablemente mal. Aunque muchas historias contengan elementos dramáticos, el arquetipo de drama auténtico implica –en una gama de distintos matices– el servicio a una causa, un ideal o una autoridad por el cual el protagonista o protagonistas se sacrifican. Estos personajes se enfrentan a dilemas morales y saben, o aprenden a lo largo del relato, que su sacrificio será recompensado. Las versiones más modernas de este arquetipo combinan el drama puro con elementos existencialistas que apuntan a la desintegración del individuo o la sociedad, por ejemplo *La lista de Schindler*, de Thomas Kennealy, o pueden contener tintes épicos, como *Antígona*, de Sófocles.

e) El «yo» reflexivo.

Desde finales del siglo XIX y a principios del XX, la tra-

dición literaria occidental ha incorporado con fuerza un nuevo arquetipo que tiene sus orígenes en la reivindicación de la expresión artística individual romántica y desemboca en el modernismo y posmodernismo del siglo XX: es el «yo reflexivo», que puede tratarse de un mero observador pasivo de la realidad u ofrecer una mirada deshumanizadora de la misma. Este arquetipo acaba en «punto muerto», es decir, las fronteras entre inicio, nudo y desenlace son sumamente borrosas porque se pretende ofrecer una visión reflexiva, absurda, o crítica de la existencia. Ejemplos de ello serían *Esperando a Godot,* de Samuel Beckett; *Ivanov,* de Anton Chekhov, o *En busca del tiempo perdido,* de Marcel Proust.

A modo de ejercicio, reflexiona por un momento sobre el arquetipo argumental del libro que has decidido analizar. ¿Encaja en alguno de estos cinco prototipos argumentales? ¿En qué se parece o se diferencia de ellos?

Personajes

Ésta suele ser la sección preferida del «informe» de muchos lectores porque los personajes son el aspecto más vivo de toda obra literaria, partiendo de la base de que ésta sea de una calidad mínima aceptable. Si el lector entiende el desarrollo del argumento a medida que éste avanza, sabrá detectar sin problemas la identidad y personalidad de cada personaje, así como su peso e importancia dentro de la obra.

Por lo general, cuando acabamos de leer un libro nos queda una impresión favorable o desfavorable del personaje principal y/o secundarios. Hay personajes que nos caen bien, y otros mal, sin saber muy bien por qué. En esta sección debes determinar los personajes relevantes, que no son siempre los que aparecen más tiempo. Los personajes relevantes son quienes, de un modo u otro, inciden en el desarrollo de la obra. Evidentemente, luego el autor decide en qué personaje centrarse (el protagonista).

Caracterización y construcción del personaje literario

Una vez determinado/s el/los personaje/s protagonista/s, principal/es y secundarios, conviene fijarse en sus rasgos de caracterización, es decir, los atributos físicos y psicológicos que definen a esos personajes creados por el autor. Algunos de esos rasgos son el nombre, la edad, el aspecto físico y la fisonomía, la clase social a la que pertenecen, el lugar donde viven, su pasado, la actividad a la que se dedican, sus gustos, sus pasiones, sus defectos, sus emociones, los rasgos externos de su personalidad (si es envidioso, crédulo, ignorante, arrogante), y el modo en que se relacionan con otros personajes.

Asimismo, conviene fijarse en los cambios y el desarrollo que experimentan los personajes a lo largo de la obra. Una buena historia queda definida por el dinamismo de los personajes, lo cual significa que un personaje no es una caricatura ni un recipiente hueco de rasgos previa-

mente determinados por el autor, sino que éste evoluciona por sí solo como si de un ser vivo se tratara. Del mismo modo que las personas cambiamos con el paso del tiempo o por efecto de los acontecimientos que vivimos, un personaje dinámico se transforma a lo largo de una novela por efecto de las vivencias que experimenta, y esa transformación debe ser creíble a ojos del lector y coherente dentro de la narración. Por ejemplo, en una obra en la cual se narre la transición de un personaje adolescente a la edad adulta, éste hablará, pensará, reaccionará y se comportará de forma marcadamente distinta en ambos casos.

Si eso no ocurre, si los personajes parecen poco creíbles o reaccionan de forma incoherente o contradictoria con su «esencia» –la caracterización que elije el autor y que construye al personaje– decimos que los personajes son insuficientes, resultan «estáticos» o marcadamente «estereotipados».

Algunos ejemplos de estereotipos de personajes serían el «héroe», el «anciano sabio», el «policía bueno», el «malhechor corrupto», la «mujer bella y sensible», o el «artista atormentado». La literatura, con el tiempo, ha ido creando inevitablemente una galería de personajes estereotipo que han sido utilizados e interpretados con múltiples matices por parte de autor y lector. El personaje del «héroe», por ejemplo, ha sufrido notables transformaciones conceptuales a lo largo de toda la historia de la literatura universal, pero, aun así, conserva unas cualidades

esenciales que siguen siendo válidas para el «héroe» del siglo XXI. Si los héroes medievales se enfrentaban a caballeros y a hordas invasoras, los nuestros, en la actualidad pueden enfrentarse a una amenaza nuclear, a la corrupción policial, a una catástrofe natural, o tratarse de héroes rebeldes que son incomprendidos por la sociedad. En ocasiones, un héroe hace gala de sus actitudes tradicionalmente antiheroicas e incluso corruptas, como por ejemplo el jefe de una banda de delincuentes que planea el asalto a un banco. El arquetipo heroico ha encontrado múltiples vías de expresión a través de sus personajes, y éstos serán más o menos estereotipados según el grado de independencia que demuestren. Desde los albores del romanticismo europeo, la literatura moderna y contemporánea ha tendido hacia una mayor individualidad y personalidad únicas del personaje de ficción. Nuestros personajes son, o tienden a ser, personas con emociones y personalidades únicas que los alejan de estereotipos y los diferencian de otros personajes. Por eso algunos críticos literarios prefieren hablar de «tipologías» actuales de personajes, en vez de arquetipos, y consideran que un personaje es estereotipado cuando no logra transmitir la impresión de ser una entidad individualizada capaz de pensar y actuar por sí solo y de forma inesperada y sorprendente para el lector.

Todo protagonista de una obra de ficción que se precie se enfrenta a un problema, un dilema moral o a una situación existencial difícil que desencadenan en él ciertos cambios que lo hacen avanzar como personaje y persona. Incluso en los casos en los que el protagonista no «atra-

viesa ninguna dificultad», sino que se convierte en espectador o narrador de experiencias ajenas, él es el prisma a través del cual se cuenta la historia, y por tanto su perspectiva puede sufrir modificaciones a medida que avanza la obra.

Una vez conocidos los rasgos físicos y psicológicos del protagonista o personajes principales, así como su razón de ser en el libro (el motivo por el cual son los ejes centrales de la historia, la problemática existencial a la que se enfrentan, sus aciertos y sus errores), debemos fijarnos en su relación con el resto de personajes secundarios o accesorios. ¿La visión que tienen otros personajes respecto del principal coincide con la del lector? ¿Por qué? ¿Los personajes secundarios conocen mejor al protagonista que el propio lector? ¿Por qué?

En ocasiones, los personajes pueden estar mal caracterizados y resultar «flojos», o incluso fusionarse en una colectividad (una nación, un vecindario) sin llegar a destacar o son de carácter colectivo (una nación, un grupo político, un barrio, etcétera). En estos casos, no hay que confundir una caracterización confusa o defectuosa de un personaje con una personalidad ambigua o débil del personaje. Por ejemplo, en *1984*, el protagonista, Winston Smith, está tan imbuido de la ideología del partido al que pertenece que resulta una persona insulsa y sin personalidad. Los lectores desconocen a este personaje porque el autor lo sumerge en una especie de plana uniformidad. Sólo cuando Winston empieza a pensar por sí solo y a querer rebelarse

contra la opresión ideológica que lo envuelve, éste se torna un personaje más completo y destacado a ojos del lector. Así pues, el protagonista se presenta de forma débil o difuminada al principio de la obra pero poco a poco cobra entidad y forma.

Si los personajes son muy débiles, es decir, en la obra no destaca ninguno o el lector no se forma una idea clara de su personalidad, cabe mencionarlo en el «informe».

Por ejemplo:

Es una novela con un tratamiento muy pobre de los personajes. No llegamos a conocer bien a ninguno, aunque el autor se esfuerce por explicarnos las acciones del que parece ser el protagonista, André. André es un joven que cambia de pareja y de trabajo casi constantemente, pero el lector no logra entender las intenciones de tantos cambios. André es un personaje vacío, del que nada se nos dice sobre los motivos de esa falta de contenido.

En los libros de ensayo, si antes se ha hecho un tratamiento adecuado y completo de los temas, puedes prescindir de la sección «personajes», a menos que aparezcan algunos. Recuerda que en la sección «argumento» de las obras de ensayo debes exponer de qué trata el libro, pero en la sección «temas» puedes ampliar más las implicaciones y razones de ese contenido, tal como veremos más adelante.

Cuando el lector reconoce la caracterización de los personajes, los rasgos que los convierten en «humanos sobre el papel», merece la pena fijarse en el modo en que el autor consigue construir esa caracterización, o sea, los recursos narrativos y estilísticos que emplea el autor para forjar a un personaje de carne y hueso. A modo de ejercicio, analiza el siguiente fragmento narrativo y fíjate en los recursos que emplea el autor para presentarnos al siguiente personaje:

Era un hombre joven, de aspecto casi infantil, cara redonda y pelo negro, muy bien peinado hacia atrás. Llevaba un abrigo Chesterfield impermeabilizado, con el cuello de terciopelo dorado, y sostenía en la mano una de esas carteras attaché *color borgoña que venden en Mädler o en T. Anthony de Par Avenue, cuya cremosa suavidad anuncia: «Mi precio son 500 dólares». Kramer alcanzaba a ver parte del brazo uniformado que le sostenía la puerta abierta. La figura caminaba ahora con ágiles y cortos pasos bajo la marquesina, atravesando la acera para dirigirse a un sedán Audi. Un chófer estaba esperando al volante.*

TOM WOLFE, *La hoguera de las vanidades.*

¿De qué modo consigue el autor transmitirnos la idea de que el personaje es rico? ¿Qué objeto tiene incluir detalles sobre la tienda y la dirección en la que el personaje compró la cartera? ¿Podemos hacernos una idea visual de la apariencia física y la personalidad del personaje con los breves apuntes directos que ofrece el autor sobre este personaje? ¿Por qué se refiere a él como «la figura»? ¿Qué mensaje transmite al lector cuando ésta se dirige a pasos

ágiles? ¿Cómo se construyen las frases? ¿Son largas, cortas, siguen el orden clásico de sujeto-verbo-complemento?

Es importante fijarse en los cambios y el desarrollo que experimentan los personajes a lo largo de la obra. Una buena historia queda definida por el dinamismo de los personajes, lo cual significa que un personaje no es una caricatura ni un recipiente hueco de rasgos previamente determinados por el autor, sino que éste evoluciona por sí solo como si de un ser vivo se tratara.

Temas

Cuando acabas de leer un libro, sueles tener una idea clara del argumento y de la impresión que te ha causado. Pero, evidentemente, una obra, sea una novela o un ensayo, es mucho más que un argumento. Todo escritor desea transmitirnos algo: una idea, reflejar una realidad, sorprendernos con su estilo, o crear unos personajes inolvidables.

En esta sección de **temas principales y secundarios**, que puede constituir un epígrafe por sí solo o ir incluido al final de «Sinopsis del argumento» del informe, nos centramos en qué ideas principales –temas– nos quiere transmitir el autor. Hay libros donde es muy sencillo ver el tema, porque salta a la vista y se asemeja casi a una «tesis» de autor. En otros casos es más difícil, pero si leemos con

atención, seguramente encontraremos algún concepto sobre el que se incide. Por tanto, podemos afirmar que el argumento y los personajes están bastante supeditados a los temas.

Por ejemplo, en la novela *El conde de Montecristo,* el argumento es muy complejo, y la ambientación y los personajes resultan muy atractivos. Sin embargo, detrás de estos elementos se esconden principalmente los temas de la venganza y del amor, unas ideas que Dumas desea explorar con profundidad. Si redactáramos un informe de esta obra, deberíamos mencionar estas cuestiones en el apartado sobre temas. Por ejemplo:

Destaca especialmente el tema de la venganza, puesto que la obra explora con profundidad los orígenes de esos sentimientos de indignación, así como todas sus ramificaciones. El protagonista, Edmond Dantés, sufre una terrible injusticia que le provoca unas ganas irrefrenables de vengarse de sus enemigos por el trato que le han dispensado. A pesar de que Edmond es un hombre vengativo, el lector empieza a sentir simpatía por él porque su indignación es verdaderamente comprensible, aunque a medio camino se plantea si acaso Edmond no se está pasando de la raya y debería hacer lo mismo que su amante provisional, Camile de Richardet, le sugiere: perdonar a su enemigo para vivir en paz. Camile acabó por perdonar a los hombres que mataron a su marido, de modo que sabe lo que dice. Edmond se debate entre estos sentimientos de venganza y perdón hasta que al final aflora su naturaleza compasiva, un acto que le es recompensado con lo que más desea en la vida: volver con Mercedes.

Dumas analiza, de este modo, un tema complejo y en general mal tratado en literatura: la injusticia crea venganza, la venganza despierta la inteligencia y la astucia, pero sólo se vence cuando, consumado o no el acto vengativo, el injuriado transmuta sus sentimientos en perdón.

Como tema secundario, Dumas describe un fiel retrato de la alta sociedad francesa en el siglo XIX.

En ocasiones, los temas son más difíciles de detectar porque la novela está muy enfocada en la acción, como ocurre en los *thriller*. En *El jardinero fiel* encontramos el tema de la manipulación de las empresas farmacéuticas y también se esboza un retrato de la sociedad moderna africana. Asimismo se trata, de forma quizá secundaria, el tema de la pasión.

Aunque una obra esté muy enfocada en la acción narrativa y el argumento, siempre esconde algún tema que refuerza el sentido de la acción.

En esta sección hay que determinar qué tema/s le interesan al autor, y si están bien tratados o no. ¿Son temas originales? ¿Se entienden? ¿Son coherentes con las acciones de los personajes y encajan dentro del argumento? Por ejemplo, el tema del amor aparece en casi todas las novelas. Pero ¿se trata de un amor superficial para pretender dar un poco de interés a la trama (por ejemplo, después de pasar por una serie de aventuras, al final del libro «el chico y la chica» deciden casarse) o, por el contrario, es

un amor que el lector intuye como veraz y tratado con profundidad en alguna de sus facetas (amor como obsesión, como pasión, como relación imposible, amor fraternal, amor basado en el afecto, en la admiración...)?

Hay obras que prácticamente esconden una «tesis», en vez de un tema, porque el autor desea retratar insistentemente los valores o la realidad social de una determinada comunidad. Por ejemplo, muchas novelas alemanas contemporáneas exploran la desintegración social después de la caída del muro de Berlín, o el fin del comunismo, como las novelas del Nobel Imre Kertesz, y aunque muchas de ellas no sean novelas de «tesis» en sentido estricto, el autor está fundamentalmente interesado en plasmar una temática o una visión de la realidad a través del argumento y los personajes. También las novelas históricas o revisionistas tratan más temas de lo que parece a simple vista: *Soldados de Salamina*, por ejemplo, desea que el lector tome conciencia de una realidad sobre la Guerra Civil española que quizá se había tratado poco.

En los libros de ensayo, la sección temática debe constituir el núcleo del informe. Todo libro de ensayo se escribe para comunicar unas ideas muy concretas, para defender una tesis. No es necesario leer una obra de filosofía para encontrar temas. En cualquier libro actual sobre globalización y antiglobalización, por ejemplo, el autor o autores desean hacer hincapié en ideas muy específicas: el poder de las multinacionales, la injusticia económica, el imperialismo norteamericano, y la nueva «voz del pue-

blo». Si detectas estos temas en un libro, y se tratan con cierta profundidad, debes mencionarlo y explicar qué tratamiento hace el autor de ellos, y de qué manera difiere (o no) de otros libros que también abordan esta temática.

Por ejemplo:

El libro se centra casi exclusivamente en el tema de la guerra de Irak. Incluye abundante información técnica sobre la operación militar del país y sus repercusiones políticas tras la era Sadam. Hasta ahí, no ofrece nada de especial, puesto que otras obras, por ejemplo, Disarming Irak, *tratan incluso con más detalles estas cuestiones. Lo más interesante de esta obra es que nos adentra en el parecer de los soldados norteamericanos respecto a la ocupación, y algunos de sus testimonios son estremecedores. Igual de impresionantes son los comentarios de la población civil. Con todo ello, el autor desea hacer hincapié en su tesis principal: que la guerra de Irak es una acción militar absurda y se trama desde Washington.*

La sección temática es, normalmente, más difícil de lo que parece y es conveniente reflexionar sobre ella sólo cuando ya se ha leído el libro y se han analizado aspectos como el argumento y los personajes.

Género. Lenguaje y estilo literario

En este apartado, el lector debe fijarse en aspectos puramente técnicos y estilísticos de la construcción de la obra

literaria. Debes valorar, en definitiva, si el libro está bien escrito desde un punto de vista formal, si transmite las ideas con claridad, si se sigue con fluidez y si hay factores originales que caracterizan el estilo del escritor o no.

Evidentemente, una buena obra debe estar escrita con corrección para ser calificada como tal; pero incluso en novelas «buenas» y publicadas se encuentran pequeños defectos de estilo que todo lector competente sabe detectar.

En esta sección debemos fijarnos en los siguientes aspectos:

a) Género: Es importante determinar, al menos aproximadamente, a qué género pertenece la obra. ¿Es un *thriller*, una novela romántica, un ensayo político, una obra clásica, una obra de teatro, un cuento, un poema, una novela histórica, un libro técnico, una biografía, ficción contemporánea, un guión de cine, una novela realista, un libro de viajes, una novela policíaca...? A algunas personas no les gusta tener que decidir a qué género pertenece la obra que leen, porque consideran que eso ahoga la espontaneidad de sus comentarios y opiniones sobre ella. Pero el género no es más que el marco de un cuadro. Aunque, sin duda alguna, la elección de un marco incorrecto puede echar a perder una obra de arte, ésta nunca desmerecerá en calidad se enmarque en el contexto que se enmarque. Cuando una historia cobra vida propia gracias a la vitalidad de su argumento, de los personajes, o de las reflexiones que propone, poco importa que lleve el

marco puesto de novela histórica o de ficción contemporánea, porque superará los moldes propios de ese género. Por otro lado, existen muchas novelas híbridas, a caballo entre –por ejemplo– la novela histórica y la intimista. Cuando no sepas a qué género pertenece exactamente una obra, compárala entre varios géneros y empezarás a encontrar referentes. Por ejemplo, una obra puede mezclar el género de novela histórica con tintes de autobiografía, o el género epistolar con tintes de novela romántica, etcétera.

b) Técnica literaria, donde se atiende a aspectos como la **estructura** de la obra y su **coherencia**. ¿La obra empieza muy lenta, por ejemplo, y luego corre sin motivo alguno? ¿El narrador se detiene excesiva e innecesariamente en algunas escenas o capítulos enteros? O al revés, ¿pasa por alto cuestiones que debería haber tratado mejor en beneficio del seguimiento de la obra? En definitiva, hay que ver si la estructura del material (la narración, los capítulos) está equilibrada y ordenada. Tampoco hay que confundir la falta de información necesaria con la omisión intencionada de información por parte del autor para provocar intriga o curiosidad. Por ejemplo, algunos personajes literarios son tan atractivos y veraces que al lector le entran ganas de saberlo todo sobre esa «persona». Es lo que ocurre con Sherlock Holmes. Conan Doyle ofrece escasa información sobre el personaje; la justa para que el detective nos parezca un tipo muy interesante. Pero, si lo supiéramos todo sobre él... ¿Nos causaría Holmes tanta fascinación y misterio?

En algunas obras salta a la vista que el autor se ha olvidado de mostrarnos algo más (ambiente, caracterización

de personajes, época...) para que la historia sea creíble, pero en otras la falta de información es la clave de la tensión literaria. Conviene no confundir estos dos conceptos.

Que una obra esté bien «estructurada» no significa que deba seguir un orden cronológico lógico. Muchas novelas utilizan la técnica narrativa de *flash-back*, es decir, empiezan en el presente (o en el futuro), vuelven a un pasado (o presente) que el lector desconoce, y luego regresan al presente para que el lector sigua leyendo después de haber recibido más información. Por estructura entendemos que la obra debe mantener su propio equilibrio para que la lectura resulte fluida. Hay novelas que, por exigencias del argumento, se detienen excesiva pero justificadamente en algún momento de la trama para, por ejemplo, profundizar en un personaje. Hay que saber discernir cuándo el escritor se desvía de forma adecuada o no. Aunque se trata de una cuestión hasta cierto punto subjetiva, sabemos que una escena es innecesaria cuando nos molesta al leerla porque nos distrae o no añade nada a los personajes, al estilo de la narración, a la ambientación o al argumento de la obra.

Coherencia significa que la obra no debe caer en contradicciones, omisiones graves o cambios de estilo y/o de registro injustificables. Por ejemplo, una novela debe ser coherente en su estilo. Si empieza con una narración formal y descriptiva, y sus personajes hablan un estilo igualmente formal, después no pueden caer, de forma injustificada, en un registro totalmente coloquial y seguir con

una narración muy centrada en el aspecto oral. Tampoco son admisibles las incoherencias de caracterización. Por ejemplo, un personaje que al principio se nos describa como rubio, y luego aparezca como un «hombre moreno». En este sentido, son muy frecuentes las incoherencias temporales (por ejemplo, hechos supuestamente históricos y reales que son fechados incorrectamente) y espaciales (descripciones de entornos, reales o no, que no encuentran un paralelismo con la realidad).

c) Otro aspecto a tener en cuenta es si la obra mantiene la **tensión** narrativa. Todos los libros, aunque carezcan de argumento, esconden una tensión. De lo contrario, el lector se aburre y cierra el libro. La tensión puede esconderse en el original y cautivador estilo de un escritor (por ejemplo, muchas obras de Julio Cortázar), en el trepidante argumento, el maravilloso personaje principal o en unos temas interesantes. Sea lo que sea, siempre leemos porque hay algo que nos llama la atención, y ese algo nunca puede decaer. Puede desarrollarse, dar paso a otro elemento, hasta llegar a su desenlace. Pero nunca debe morir.

En este apartado debes fijarte en si la obra mantiene el interés en todo momento, y si lo pierde, por qué. (¿El autor se distrae? ¿Se deja llevar por los personajes o por el tema?)

d) Lenguaje y registro: En ese subapartado habrá que fijarse en cuestiones más objetivas como:

- Narrador: fíjate en la identidad y naturaleza del narrador. ¿Omnisciente en tercera persona? ¿Es el mismo autor en primera persona? ¿Se trata de un narrador infalible, es decir, un narrador al que el lector debe creer, incluso hacer un acto de fe? ¿Es un narrador colectivo? ¿La obra cambia de narrador? También puedes fijarte en si la elección de narrador por parte del autor ha sido acertada. ¿Sirve el narrador para acercar la historia al lector, o la aleja? ¿Cuál es la **voz** principal de la historia, la del narrador, la de otros personajes? ¿Es una voz pasiva, una que emite juicios de valor, o es puramente informativa?

- Descripciones y diálogos. ¿Son creíbles los diálogos? Es decir, ¿expresan realmente el habla de sus personajes, o son diálogos artificiales que no «encajan» en el personaje? ¿Hay muchos, pocos o demasiados diálogos? ¿Están bien encadenados? En cuanto a las descripciones (y caracterizaciones), ¿ofrecen una imagen nítida y detallada del entorno físico y el entorno psicológico?

- Lo cual nos lleva a hablar de la ambientación. Un ambiente lo conforman todos los detalles que rodean la acción y los personajes, y que nos ayudan a entender el ámbito en el que se desarrolla la acción y en el que se desenvuelven los personajes. Una novela ambientada en el siglo XVII pierde gran parte de su encanto si el autor no nos describe la decoración de las casas, el atuendo de los personajes y el aspecto de las ciudades o los pueblos. En este subapartado puedes mencionar si la ambientación está bien narrada, si es insuficiente,

si es evocadora o si se centra en los aspectos más sórdidos o agradables del entorno. ¿Qué objeto tienen estas descripciones?

- Registro: se refiere a si el tono de la narración es informal, formal, coloquial, vulgar o muy educado. Actualmente muchos *thrillers*, e incluso novelas de carácter intimista, están escritos en un registro informal. Lo vemos por la longitud breve de las frases, los verbos comodines (decir, poner, echar...), la efectividad de la prosa –que casi se asemeja al lenguaje periodístico–, la utilización de adjetivos y de un léxico que, por lo general, «baja de nivel» para situarse junto al lector y hablarle como él habla. El registro coloquial es un escalafón ligeramente más bajo del informal: predominan los diálogos y el autor ofrece escasas descripciones de entornos. En muchas novelas actuales confluyen el registro informal y el coloquial. Por ejemplo, en *Cómo ser buenos*, de Nick Hornby, o en la mayoría de novelas del escritor Ray Loriga. Además, muchas obras de ensayo político actual (Susan George, Naomi Klein, pero no Noam Chomsky) y de temática «autoayuda» escriben con un lenguaje muy cercano al lector; es fresco, casi descarado, y aunque es correcto, nos parece un lenguaje hablado más que escrito.

  Encontramos un estilo vulgar cuando los personajes «hablan» con un léxico y una sintaxis propia del nivel vulgar de un idioma. Es posible que una obra sea de registro informal, pero incluya escenas donde los personajes «hablan mal» o, incluso, que el narrador caiga en un mal uso intencionado del lenguaje.

  Un hermoso ejemplo de cambio de registros (de vul-

gar a coloquial, y de coloquial a informal) lo encontramos en la novela *Dientes blancos*, de Sadie Smith.

El registro formal se encuentra en muchas novelas actuales y en la inmensa mayoría de textos de ensayo, técnicos e informativos. Este registro hace un uso algo elevado del lenguaje, y se sitúa por encima del hablante/lector común. Debemos tener en cuenta que un registro formal no es sinónimo de «seriedad» ni un estilo informal es sinónimo de «ironía». Las novelas de Javier Marías contienen una buena dosis de ironía, aunque expresada en un registro y un lenguaje formales. Se nota que el autor domina la lengua española y busca los sinónimos y la sintaxis compleja –aunque clara– para crear una narración hermosa y que enriquezca lingüísticamente al lector.

El tono muy formal (o educado) lo encontramos en textos donde el narrador, generalmente de ensayo o de libros técnicos e informativos, se sitúa en un plano muy superior al del lector, y pretende «instruirlo». Por ejemplo, las obras donde se crea una gran distancia entre narrador y lector, quien es tratado de «usted», y en las que predomina un lenguaje y una sintaxis excesivamente formal (en algunos casos puede crear un efecto irónico o ridículo), recargado y ostentoso. Por ejemplo, muchos manuscritos que reciben las editoriales pecan de este defecto. Hay escritores que creen que para escribir bien hay que recurrir a los sinónimos constantemente, impresionar al lector con su saber lingüístico, e insistir en una idea una y otra vez. Pero lo único que se consigue es crear un tono empalagoso en la narración.

Si lees una obra poética, la sección de lenguaje y estilo será fundamental. En estos casos, debes prestar mucha atención a la carga metafórica del lenguaje, la estructura rítmica del poema, y el léxico. En la sección «Bibliografía» se recogen algunos títulos que exploran a fondo esta cuestión.

Es en este subapartado donde se puede llamar la atención sobre cualquier peculiaridad lingüística y/o de estilo de la obra. ¿El autor realiza un uso abundante de la ironía o de la metáfora? ¿Tiene una narración elegante y evocadora? ¿Es parca?

No es necesario que tu «informe» recoja todas estas cuestiones de estilo analizadas aquí, pero en cuantas más te fijes, mejor. El lenguaje y el estilo de un libro son «el cuerpo físico» de una obra, y conviene saber si ese cuerpo es coherente, atractivo o si tiene algún defecto.

II

Lectura crítica: canalización de la subjetividad

Una vez redactado el «informe» y analizados los aspectos objetivos de la obra, ha llegado el momento de tomar partido y realizar una valoración más completa del libro que combine todos los elementos analizados en el informe con la opinión personal que te merece la obra.

Anteriormente nos hemos referido a la «impresión» de la obra, es decir, el regusto o impacto personal que ha causado ese texto en el lector. En cambio, en una opinión la persona que la emite conjuga elementos subjetivos y objetivos, procedentes estos últimos de «la realidad» o de las corrientes culturales e ideológicas predominantes. Una opinión implica casi siempre una comparación o, como mínimo, une al objeto motivo de opinión con un referente externo.

Cuando leemos con atención una obra literaria solemos emitir un juicio, una opinión, sobre la misma. Para que esa valoración sea lo más completa y lo más justa posible, debemos conjugar los elementos subjetivos con los objetivos, es decir, canalizar nuestra subjetividad, nuestras impresiones, nuestros gustos y opiniones de esa obra cotejándolas con los elementos más objetivos, es decir, objetos, situaciones, experiencias, nacionalidad, otras obras literarias, referentes culturales o corrientes teóricas.

No es indispensable hacer una valoración de una obra. Leer un texto de forma profunda y completa es todo un placer en sí mismo, y tampoco es preciso que de esa actividad placentera e intelectual saquemos conclusiones y valoraciones. Sin embargo, al recomendar o desalentar la lectura de una obra a un amigo, por ejemplo, ya estamos emitiendo un juicio sobre esa obra.

Para lograr formarse una opinión de una obra, hay que reflexionar sobre los siguientes aspectos de la misma:

Factores positivos de la obra: En el «informe» debe constar qué elementos te han parecido excelentes o aceptables. Por ejemplo, hay obras en las que destacan los personajes, por su brillante caracterización y por su realismo, pero la obra es aburrida, o está mal estructurada. Hay pocas obras perfectas en este sentido, pero no por ser imperfecta es *ilegible* o *inpublicable.* En este apartado se debe valorar lo más objetivamente posible qué aspectos positivos (brillantes, novedosos, originales, interesantes...) destacan en la obra. Estos aspectos pueden encontrarse en el argumento, en la estructura, en la tensión, en los personajes, en los temas, en los diálogos, en la ambientación, en la narración, en el narrador, en el léxico, en el estilo, en el registro...

Si una obra es muy «mala» y crees que no se sustenta por ninguna parte debes ser sincero en tu valoración: «Es una obra que no destaca positivamente en ningún sentido. Los personajes son poco creíbles, incompletos, y resultan puros estereotipos. La narración divaga sin llevarnos a ningún sitio concreto, lo cual aburre porque tampoco desta-

can la ambientación ni la calidad de la narración. Los temas son tratados de un modo muy superficial...».
Si la obra contiene abundantes elementos positivos, también conviene decirlo. «Es una obra completa: temas originales, personajes vibrantes, una narración suntuosa y bien dirigida, una tensión creciente y un argumento bien hilvanado. Quizás el autor se deja seducir un poco por el encanto de sus propias palabras, de su propia narración, y escribe más descripciones de las puramente justificadas para situar al lector. Pero es un *pecadillo* que el lector aguanta de buena gana».

Factores negativos: En el «informe» deben constar los elementos que te parecen más mediocres o directamente inaceptables. Por ejemplo, puedes optar por mencionar en el apartado de «factores positivos»: «Es una obra que no destaca positivamente en ningún sentido». Y en el apartado «factores negativos»: «La obra destaca más por sus elementos negativos que positivos: los personajes son poco creíbles, incompletos, y resultan puros estereotipos. La narración divaga sin llevarnos a ningún sitio concreto, lo cual aburre porque tampoco destacan la ambientación ni la calidad de la narración. Los temas son tratados de un modo muy superficial...».

Y a la inversa si la obra es satisfactoria:

«Factores positivos»: «es una obra completa: temas originales, personajes vibrantes, una narración suntuosa y bien dirigida, una tensión creciente y un argumento bien hilvanado. Raya la perfección».

Y en «factores negativos»: «quizá el autor se deja seducir un poco por el encanto de sus propias palabras, de su propia narración, y escribe más descripciones de las puramente necesarias para situar al lector. Pero es un *pecadillo* que el lector aguanta de buena gana».

Hay lectores que prefieren unificar los factores positivos y negativos en una sola mención, y otros que prefieren dividirlos.

Generalmente, las obras nunca son pésimas ni perfectas, de modo que en esos casos los elementos a favor y en contra de una obra que conforman la opinión quedarán compensados.

Cuando un lector expresa una opinión vehemente sobre una obra, a favor o en detrimento de ella, significa que los elementos valorativos subjetivos de esa persona entran en conflicto con sus referentes objetivos del mundo que lo rodea y conoce. Esa opinión tendrá más o menos validez según se articule y se argumente, es decir, según se demuestre que es realmente una opinión, y no una impresión personal.

Como ya se ha apuntado anteriormente, muchos lectores están acostumbrados a emitir juicios de valor sobre su impresión personal de una obra, pero eso no es opinar. Opinar requiere un esfuerzo y un ejercicio de asociacio-

nes entre referentes culturales y percepciones subjetivas. Por eso, una opinión será más formada y válida, no necesariamente certera, cuantas más asociaciones sea capaz de procesar.

Valoración comercial: He aquí un apartado delicado cuando una tercera parte, por ejemplo, un editor, te pide tu opinión formada sobre el valor comercial de una obra. El lector debe determinar una «nota», es decir, una puntuación del 0 al 10, según la valoración comercial que le merezca el libro. Evidentemente, por valoración comercial entendemos si el libro se venderá bien o no (algo muy complicado de determinar). 0 es la puntuación más baja, y 10 la más alta.

Por ejemplo, leemos un libro muy interesante y bien escrito sobre la pesca del bacalao en Finlandia y su mitología. Evidentemente, el libro no promete mucho a nivel comercial. Pero podemos leer una obra histórica sobre la última semana de vida de Hitler, y, aunque se trata de un tema algo morboso, la Segunda Guerra Mundial siempre atrae a lectores.

Por supuesto, determinar el valor comercial de la novela de un autor novel es harto difícil. Conviene dejarse guiar un poco por la intuición y también, tal vez, por la comparación. «Esta obra se parece a esta otra por el estilo y los temas». Sin embargo, yo no soy demasiado partidaria de

las comparaciones, y prefiero valorar la viabilidad comercial de una obra por algún elemento atractivo que la caracterice. Por ejemplo:

Creo que Sexo en Nueva York *es viable a nivel comercial porque apela a un sector muy concreto de la población (mujeres solteras de entre 20 y 40 años), y muchas mujeres cosmopolitas se sentirán identificadas con los problemas de las protagonistas. Existen otras obras parecidas en temas y en estilo a* Sexo en Nueva York, *pero creo que ninguna realiza una crítica tan inteligente, divertida y mordaz como ésta. La puntúo con un 8.*

Aquí nos olvidamos de si el libro es «bueno o malo». Sólo nos fijamos en su valor comercial como producto.

Valoración literaria: Todo lo contrario del apartado anterior. Aquí nos fijamos exclusivamente en si la obra tiene valor literario o cultural. Por ejemplo, si el libro sobre la última semana de vida de Hitler está repleto de imprecisiones y errores históricos (algo que un buen lector debería detectar) diremos que la obra carece de rigor histórico, y por tanto su publicación es desaconsejable por los problemas que ello pudiera ocasionar al editor y al autor.

En literatura, diremos si la obra en cuestión tiene un nivel literario suficiente (preferiblemente elevado) que justifique su publicación. Las editoriales se forjan su prestigio

por las obras que publican, y muchas desean tener un catálogo con obras de alto nivel literario. Por ejemplo:

Se trata de una obra con un alto nivel literario (personajes atractivos, estilo brillante, argumento cautivador), y por tanto su publicación estaría justificada. La puntúo con un 7.

Respecto a las puntuaciones, las más elevadas son entre 7 y 9. Casi nunca se puntúa una obra con un 10, salvo si es de Shakespeare...

Las obras entre 5 y 6 son mediocres literariamente, aunque no malas. Es posible que tengan algún elemento literario interesante.

Las obras entre 2 y 4 son insuficientes para ser publicadas.

Público: En ocasiones, resulta conveniente reflexionar sobre el público a quien puede ir dirigida la obra.

Por ejemplo:

La obra está dirigida a un público generalista adulto, sin distinción particular de sexo ni edad.

La obra está dirigida al público infantil y juvenil.

La obra está dirigida a un público femenino, de entre 20-40 años, con problemas de identidad.

La obra está dirigida a lectores, eminentemente masculinos y jóvenes, amantes de la acción y los deportes de riesgo.

La obra está dirigida a lectores adultos, de ambos sexos y de todas las edades, amantes de las obras y el estilo clásico-realista.

Cuando leemos con atención una obra literaria solemos emitir un juicio, una opinión, sobre la misma. Para que esa valoración sea lo más completa y lo más justa posible, debemos conjugar los elementos subjetivos con los objetivos, es decir, canalizar nuestra subjetividad, nuestras impresiones, nuestros gustos y opiniones de esa obra cotejándolas con los elementos más objetivos, es decir, objetos, situaciones, experiencias, nacionalidad, otras obras literarias, referentes culturales o corrientes teóricas.

III

La teoría justa y necesaria

Cuando queremos leer una obra literaria a fondo y deseamos extraer de ella un gran número de significados y conocimientos, necesitamos contar con el máximo posible de referentes culturales. Uno de estos referentes, que muchos consideran inseparable de la obra literaria, es la corriente teórica en la cual se enmarca.

La función última de la teoría literaria (algunos la llaman crítica o filosofía literaria) es estudiar los modos de interpretación de las obras literarias, es decir, cómo debe leerse e interpretarse la literatura, y para ello se analiza el significado textual de la obra y qué relación guarda ésta con el autor y los aspectos culturales, sociales y políticos de una época determinada. En última instancia, la teoría se pregunta qué es la literatura y cómo debemos leerla.

Aunque en el siglo XX la práctica de la teoría literaria fue elevada a disciplina y a profesión, ésta cuenta con una larga historia que se remonta a la antigua Grecia con la *Poética* de Aristóteles, en la que el autor propuso por vez primera una reflexión estética e intelectual de la caracterización y la descripción del género de la tragedia.

La teoría y la crítica literaria siempre han estado estrechamente relacionadas con la historia de la literatura, pero el significado moderno de «teoría literaria» florece aproximadamente en la década de 1950, cuando la lingüística estructuralista de Ferdinand de Saussurre empezó a influenciar la crítica literaria en lengua inglesa y defendió la existencia de una relación arbitraria entre un signo o conjunto de signos lingüísticos y su significante, con lo cual se dedicó a analizar las estructuras subyacentes del contenido de un texto, básicamente en el argumento. La corriente del formalismo ruso fue una influyente escuela de crítica literaria que predominó en la década de 1920 al reclamar la especificidad y autonomía de la literatura y el lenguaje poético. El formalismo ruso ejerció una gran influencia en el estructuralismo y en pensadores como Mikhail Bakhtin, según el cual en el centro de la existencia se produce una lucha entre dos fuerzas que intentan separar y unir simultáneamente los elementos que existen en la naturaleza y la cultura. Para él, el lenguaje humano recogido en la novela es el mejor ejemplo de esa lucha, y analizó, entre otros muchos aspectos técnicos de la novela, los «géneros del habla» y los elementos polifónicos y heteroglósicos del discurso novelístico.

En cambio, los Nuevos Críticos («New Critics»), entre ellos el poeta y crítico anglo-americano T. S. Eliot, abogaron por una lectura atenta y exclusiva del texto («*close-reading*») sin atender a fuentes extratextuales para ejercer crítica literaria. En ocasiones, su lectura llevaba implícita una dimensión moral o espiritual. Paralelamente, la crítica marxista y autores tan dispares en el tiempo como Georg Lúacs, Terry Eagleton o Walter Benjamin, hacían hincapié en los temas del conflicto de clases y su reflejo en la literatura.

Ya en la década de 1960, surgieron abundantes movimientos literarios que han desembocado en la variedad de corrientes teóricas e ideológicas que tenemos hoy en día, lo cual contribuye, según algunos, a una cierta confusión de términos y de marcos crítico-estéticos.

A modo de ejemplo, hoy en día se habla de *Crítica literaria feminista* (Luce Irigaray, Hélène Cixous), es decir, la corriente que hace hincapié en la relación entre género, creación y representación literaria; de *Poscolonialismo* (Edward Said), corriente que se centra en la influencia que ejerce y ha ejercido el colonialismo en la literatura, especialmente en relación al conflicto resultante entre la explotación de los países en vías de desarrollo y las poblaciones indígenas; posestructuralismo (Michel Foucault, Julia Kristeva) con su crítica del estructuralismo; el nuevo historicismo (Stephen Greenblatt), que analiza un texto fijándose en otos textos del mismo período histórico y considera la obra literaria un producto de su tiempo; la *Queer Theory* (Judith Butler, Michel Foucault) y su análisis de la identidad de género y la sexualidad en la literatura; o la crítica psicoanalítica y su análisis del subconsciente en la literatura, incluido el del autor, el lector y los personajes del texto.

En la actualidad existe tal número de corrientes y subcorrientes de crítica literaria que resulta difícil entender y escoger uno de estos marcos teóricos cuando opinamos sobre un texto literario. Aun así, todos los lectores, sean profesionales o no, aplican tal vez sin darse cuenta un

marco teórico a su valoración de la obra, puesto que pueden analizarla en relación a la lucha de clases (marxismo), en su representación e identidad de género (feminismo), en relación a otros textos y referentes culturales de la época (Nuevo Historicismo) o a otros muchos aspectos de los que la teoría se hace eco.

Cuando un lector lee para sí mismo, y no debe opinar, analizar, ni valorar la obra para terceros, el prisma teórico con que se lee es un factor de relativa importancia y, en todo caso, afecta al lector en cuestión. Como ya se ha comentado anteriormente, todo lector lee con su bagaje personal ideológico y su forma de ser, y por tanto es inevitable pasar la lectura por un cierto tamiz de ideas preconcebidas sobre el mundo, y quizá de prejuicios, que condicionará nuestra interpretación del texto. Pero cuando un lector lee para terceros y debe opinar o analizar la obra por escrito, es importante conocer el enfoque y el trabajo de las distintas corrientes teóricas predominantes para enmarcar su valoración de la obra, así el lector que comparta esa misma opinión (reseña) o estudio académico sabrá desde qué perspectiva se ha leído la obra y qué elementos de análisis se han utilizado, puesto que las distintas corrientes teóricas no siempre se fijan en los mismos aspectos de un texto ni lo abordan desde iguales premisas.

La función última de la teoría literaria (algunos la llaman crítica o filosofía literaria) es estudiar los modos de interpretación de las obras literarias, es decir, cómo debe leerse e interpretarse la literatura, y para ello se analiza el significado textual de la obra y qué relación guarda ésta con el autor y los aspectos culturales, sociales y políticos de una época determinada.

IV

La reseña literaria

Una reseña es una presentación, escrita u oral, de la opinión que se formula sobre un texto literario. Esta presentación debe estar argumentada, es decir, debe justificarse sobre el mismo texto estudiado. La función de una reseña, o crítica literaria, es analizar una obra para que el lector se forme una opinión crítica de la misma, tanto si ya la ha leído previamente como si no. El objetivo también puede ser determinar si la obra reseñada merece la pena ser leída.

Una reseña, por ser una opinión formada por un lector experto o crítico literario (en cuyo caso, idealmente, debería mencionar el marco teórico según interpreta la obra) conjuga la subjetividad del autor de la reseña con su conocimiento técnico y teórico de la literatura. Además, debe escribir la pieza con claridad expositiva, un estilo y una voz propios. Muchos autores consideran que una auténtica reseña literaria (no el resumen de una obra) es un género en sí mismo.

Aunque toda reseña implica el ejercicio de una crítica literaria, hablamos de «una crítica» propiamente dicha cuando la extensión y la profundidad supera los límites sucin-

tos de una reseña. En este caso, la crítica se valora estética y literariamente como un discurso creativo en sí. Su finalidad no sería presentarnos únicamente las claves del texto analizado y su marco teórico, su comparación con otras obras o incluso su ideología subyacente. Una crítica literaria despliega un segundo discurso estético paralelo al original, y algunos teóricos, como Roland Barthes, consideraron que la crítica es equiparable creativa y literariamente a las obras sobre las que se escribe.

En la actualidad, la reseña y la crítica literaria se consideran géneros de la literatura porque éstas reinventan e infunden un nuevo sentido a la obra de partida. Por tanto, podemos afirmar que un crítico literario es un escritor de literatura.

Pero ¿qué debe transmitir una buena reseña o crítica literaria? ¿Cómo se articula en torno al texto base?

Una reseña o crítica literaria debe constar de tres partes principales:

a) Planteamiento, donde se sitúa la obra en tiempo, espacio, se habla brevemente de la obra y se exponen parcialmente los aspectos argumentales y temáticos del libro, o los aspectos que sean más llamativos de ésta. Partiendo de la base de que una reseña nunca es una exposición detallada ni evidente del argumento de una obra, siempre se deben proporcionar unos referentes informativos o de contenido del texto original, de lo contrario el lector de la reseña, que no ha leído necesariamente el libro, se pierde y la crítica cojea. En ocasiones, resulta difícil para el crítico

decidir qué información sobre el contenido incluir o no en la reseña. O incluso cómo ordenarla para que no desvirtúe el sentido original de la obra ni el objetivo de la crítica. La siguiente pieza resulta interesante porque, como buena crítica literaria que es, empieza sorprendiendo al lector con referentes literarios que le sitúan, e incluso le predisponen favorablemente ante la obra, antes de presentar detalles relativos al contenido de la misma. El hecho de citar al poeta romántico inglés Blake sitúa la obra reseñada en un plano de semiigualdad cualitativa:

Ya lo dijo William Blake: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría». Pero también puede llevar a la torre de marfil, a la nave de los locos o al campo de Agramante. Lo primero que hay que decir de Esa ciudad, *la segunda novela de Javier Pastor (Madrid, 1962), es que no se trata de un producto para el consumo de masas. Lo segundo es que sí se trata de una de esas obras que, incluyéndolo prácticamente todo, incluye también su propia crítica: «Esto..., esto es sólo* desorden. *Una sandez, el diario de un capullo. Y su estilo, tan alejado de la llaneza patontos que lo hizo ecuménico: venga esteticismo vacuo..., falsa erudición y efusiones líricas alternando como comadres de copas con la inmundicia, lo castizo, la germanía, lo ingeniosito. Penoso».*

En pocas líneas, el autor de la reseña nos presenta uno de los elementos más destacados de la obra: nos dice que es un texto para minorías y que además realiza autocrítica, lo cual es sin duda original. También añade citas directas del texto, que siempre ayudan a captar el sabor y el tono de la obra.

En menos de diez frases, sabemos a qué tipo de texto nos enfrentamos e incluso podemos «palparlo», por así decirlo, porque el autor de la reseña nos presenta sus aspectos definitorios. Después, entra en materia detallando información tal vez menos interesante pero necesaria sobre el contenido:

No le falta razón a Nicolás Garraiz, el protagonista y narrador de la novela; conviene aclarar por qué. Aparentemente, Esa ciudad *es el diario de este periodista durante el tiempo de su corresponsalía en la ciudad imaginaria de Capitolia. En este país ultranacionalista –o territorio autónomo–, Nicolás Garraiz intentará olvidar el final de su relación con una mujer casada, y aparte de escribir su crónica semanal para el periódico, frecuentará a un nuevo grupo de amigos y tertulianos, dedicando su vida al alcohol, las prostitutas y a dar paseos.*

Llegados a este punto de la crítica, sabemos quién es el personaje principal, dónde está, a qué problema se enfrenta y cómo intenta resolverlo. El autor de la reseña ha escrito un resumen del argumento de la obra escueto y telegráfico, pero suficiente para que el lector se sitúe en tiempo y espacio. Poco después, leemos más información objetiva mezclada ya con comentarios valorativos y críticos. De forma sutil, sabemos que la trama política convencional acaba de cualquier modo porque la obra hace gala de su «vanguardia», lo cual, según el autor de la reseña, la «excusa» de seguir cualquier convención o corrección argumentativa y literaria. Es decir, se nos informa de que el final de la obra está mal resuelto o es inacabado porque está inmerso en

un marco «de vanguardia», y además detectamos que el autor de la reseña desaprueba la ejecución de este desenlace (porque éste se cierra «de cualquier modo»):

Muy al final de las algo más de cuatrocientas páginas del libro, aparece una leve trama política que se zanja bajo la respetable apariencia de una obra de vanguardia, es decir, de cualquier modo. Lo cierto es que el gran protagonista de esta novela no es Nicolás Garraiz ni Capitolia ni la vida de bohemia que retrata.

Aquí la reseña toma un giro inesperado. El verdadero protagonista no es el protagonista aparente ni la vida de «bohemia que retrata», sino el lenguaje, tal como se expone más adelante. La técnica de presentar información que después se niega, se contradice o se aclara, resulta muy útil al escribir una reseña porque se matan dos pájaros de un tiro: por un lado se proporcionan datos objetivos de la obra, y por otro se matizan, permitiendo así sacarle brillo estilístico y crítico a la reseña.

El único protagonista de esta novela es el lenguaje, un lenguaje permanentemente consciente de sí mismo y empeñado en deslumbrar. La espesura verbal es de tal calibre que no deja ver ni a los personajes, ni los espacios por los que transitan, ni la ciudad misma. El exceso termina convirtiéndose en un obstáculo impenetrable para la imaginación del lector, que quiere ver a esos personajes y entrar con ellos en los espacios de la acción novelesca, y en su lugar se topa con un muro hecho de raptos de ingenio –muy agudos a veces–, descripciones eternamente brillantes, enumeraciones cansinas.

Ésta es la parte central de la pieza, en la cual se destapa y analiza el elemento más importante de la obra. En este caso es el lenguaje, pero el autor pasa rápidamente a analizarnos ese elemento en términos negativos. Así pues, el lector de la reseña capta el mensaje de que el elemento en torno el cual gira la obra, el lenguaje, es insuficiente, lo cual estropea el resto del libro: «La espesura verbal es de tal calibre que no deja ver ni a los personajes, ni los espacios por los que transitan, ni la ciudad misma». En definitiva, el autor señala al exceso como pecado capital y desautoriza la obra.

El exceso, disfrazado de modernidad lingüística y de cinismo espiritual, no conduce a ningún palacio. De la sabiduría mejor no hablar. (Fernando Castanedo sobre *Esa Ciudad* de Javier Pastor, *Babelia, El País,* 16 diciembre de 2006.)

En la conclusión, el autor «resume» e incide en los mismos defectos de la obra: un exceso que pretende ser válido amparándose en la modernidad lingüística y el «cinismo espiritual». Además, la obra está vacía de contenido, de «sabiduría», según el autor de la reseña.

Si tú hubieras escrito este libro reseñado, ¿te resentirías halagado por esta crítica, o no? ¿Por qué?

No olvidemos dos aspectos importantes cuando leemos o hacemos crítica:

1) Toda reseña es una exposición argumentada de la opinión de un crítico literario, por tanto, no deja de ser una valoración subjetiva. No olvidemos que muchos autores consagrados de hoy en día recibieron críticas demoledoras en su época y fueron unos «incomprendidos». La percepción de lo que es «bueno y correcto» en literatura cambia con el paso de los siglos... ¡y tal vez de las décadas!

2) Una reseña debe ser justa y respetuosa, nunca maleducada. La crítica de Fernando Castanedo es dura pero no busca atacar personalmente al autor ni desautorizarlo como profesional. Este factor es importante porque, en ocasiones, se traspasan con demasiada facilidad los límites de una crítica fundada y respetuosa con los juicios de valor basados en un griterío. En la reseña del ejemplo, Castanedo incluye citas y ejemplos de su argumentación –que el lector de la reseña podrá compartir o no–, pero en ningún momento se aferra a opiniones no argumentadas. Y he aquí el quid de la cuestión... ¡Argumentar no es fácil!

b) Argumentación: Una vez planteados, el autor de la reseña opina críticamente sobre la obra. Es decir, expone los puntos que a él le parecen más flojos y más acertados de la obra, y argumenta por qué lo son. En ocasiones, si el libro destaca negativa o positivamente, sólo se incluyen sus aspectos positivos o negativos que la definen.

Aquí pueden hacerse comparaciones con otras obras, otros autores, incluir citas del original y adentrarse en los entresijos de la creación de la obra reseñada. Un libro, tal como hemos visto, puede ser original por la construcción

de sus personajes, por la trama, por el lenguaje, por los temas... pero, a diferencia de un informe, en una reseña se debe argumentar sin delatar demasiada información sobre el contenido de la obra (recordemos que el fin último de una reseña es animar a la lectura de ese libro o desaconsejarla), y además ésta debe escribirse en un lenguaje literario. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de crítica:

... *Es un libro muy ameno y excelentemente documentado, que alterna el género biográfico con el análisis literario y está generosamente ilustrado con numerosas fotografías del gran* cronopio *en diversos momentos de su vida.* Dos ciudades en Julio Cortázar *complementa aquel trabajo, ya que Herráez posee la rara maestría de saber mostrar las características de la obra de Cortázar mientras conduce al lector por los escenarios en los que este vivió, amó y escribió. Herráez tiene la habilidad de entrelazar sus propias vivencias y sensaciones con las de su protagonista.* (Lázaro Covadlo sobre *Dos ciudades en Julio Cortázar* de Miguel Herráez, *Qué leer,* nº114, octubre 2006.)

El estilo claro y expositivo de esta argumentación la convierte en una reseña eficiente, aunque el lector detecta que el estilo no es tan literario como en la reseña anterior, sino más divulgativo. Precisamente porque una crítica es un género, ésta puede exhibir cualidades y destreza literarias en mayor o menor grado. Hay críticas escritas con un lenguaje más formal que otras, al igual que existen libros con distintos registros literarios, pero todas ellas deben guardar una unidad literaria indivisible. Hay reseñas que incluyen abundantes vulgarismos y lenguaje in-

formal, y otras que son un ejercicio de corrección y habilidad estilística. Algunas incluyen información sobre el autor de la obra para acercarnos a la misma, y otras no. Sea cual sea nuestra opción a la hora de escribir o leer una reseña, debemos tener en cuenta que ésta siempre se amolda al medio en el cual se publica. No es lo mismo publicar una crítica en una revista literaria de culto que otra en una publicación minoritaria alternativa dirigida a un público joven, por ejemplo. Al igual que las obras literarias, el crítico debe conocer la audiencia de su reseña y el medio en que se publica antes de empezar a escribir.

c) Conclusión: La última parte de una crítica literaria o una reseña se dedica a juzgar globalmente la obra teniendo en cuenta los elementos estudiados y argumentados en la parte de la argumentación. Una crítica literaria o reseña pueden ir más allá del análisis experto de un texto y emitir un juicio, una opinión formada, sobre la calidad de la obra, ¡y en ocasiones es lo único en lo que se fija el lector de la reseña! Existen conclusiones escuetas que casi se parecen a un eslogan, como, por ejemplo: «Sólo apta para adictos a los videojuegos y enfermos de las nuevas tecnologías» (Álex Gil sobre *Jpod,* de Douglas Coupland, en *Qué leer,* nº114, octubre 2006).

Y conclusiones que dejan un poso de curiosidad en el lector y que se escriben de forma casi poética:

Cuenta la historia de una mujer que dibujó un círculo de tiza en el claro del bosque para luego hundirse allí, en completo silencio, como una gaviota en el fondo del cuelo (Delfina Tiscornia, *Mientras la noche avanza, Revista Latidos,* diciembre de 1999).

Sean cuales sean nuestras preferencias como lectores de reseñas o como autores, la conclusión siempre debe mantener el tono y el mismo estilo literario del inicio y la argumentación, y ofrecer brevemente un resumen de lo más destacado de esa obra. En ocasiones, el autor exhorta al lector a leer o no ese libro.

La función de una reseña, o crítica literaria, es analizar una obra para que el lector se forme una opinión crítica de la misma, tanto si ya la ha leído previamente como si no. El objetivo también puede ser determinar si la obra reseñada merece la pena ser leída.

Algunas críticas alteran constantemente el orden clásico de inicio, argumentación y conclusión recurriendo a un lenguaje informal o una perspectiva original. Aunque, por lo general, este tipo de reseñas van dirigidas a un público concreto y resultan «frescas» a ojos del lector, no siempre ofrecen una perspectiva compacta de la obra.

Por ejemplo:

Seguir a un pastor que canta en Yiddish por las bucólicas colinas del norte de Austria no es precisamente Sonrisas y lágrimas, *ni tampoco es el concepto que tienen muchas personas de la felicidad. Para el escritor Sam Apple –un judío norteamericano y un neurótico declarado– el escenario de este viaje es una auténtica revelación. En* Schlepping Through The Alps *(Ballantine), Apple convierte su experiencia en una comedia semicostumbrista que plantea preguntas interesantes sobre identidad y religión.*

El periodista Apple, que ya ha cumplido la treintena, conoció a Hans Breuer, el último pastor itinerante de Austria, cuando le vio tocar canciones Yiddish en Nueva York. Apple se dio cuenta de que el tema escondía material narrativo de primer orden, y decidió viajar por toda Austria con Hans. Su instinto no le traicionó. Durante el viaje, Apple se entera de datos poco conocidos sobre las ovejas y, además, investiga las actitudes de los austriacos de a pie sobre los judíos y el Holocausto. El intrépido y directo pastor (que sostiene un bastón en una mano y un teléfono móvil en la otra), sirve de contraparte al tímido e inseguro Apple hasta que al final se enfrenta a él. «No quiero que esto sea un camino en un solo sentido», se queja Hans.

Con una cándida y desconcertante honestidad, Apple se revela y se destapa poco a poco, y es su evolución personal, la superación de su timidez, su amor hacia una chica católica y la búsqueda espiritual lo que incita al lector a seguir hacia delante. A veces los capítulos dedicados a la historia se parecen demasiado a una lección, y la personalidad de Hans queda, en muchos aspectos, inexplorada. Sin embargo, no son los detalles de la extraña vida de Hans, sino los comentarios inteligentes y sarcásticos de Apple lo que nos impulsa a seguir caminando por los verdes prados.

En esta reseña publicada por Shana Liebman en *Planet Magazine* (2005), la autora mezcla la parte de planteamiento con la argumentación de los puntos más destacados de la obra, que dura prácticamente hasta las últimas frases de la pieza. Aunque la reseña no ahonda, en absoluto, en aspectos de contenido y estilísticos, ofrece una mirada crítica y más o menos argumentada sobre la obra reseñada.

La frase «y es su evolución personal, la superación de su timidez, su amor hacia una chica católica y la búsqueda espiritual lo que incita al lector a seguir hacia delante», por ejemplo, incluye un elemento importante de subjetividad (la incitación a seguir leyendo) que no está argumentado ni referenciado en el texto, por eso en una reseña conviene no excederse en los comentarios personales que no se demuestran. De lo contrario, ese comentario se convierte en un hecho discutible, no en una impresión formada. Uno de los errores más frecuentes en una reseña es presentar percepciones subjetivas como si fueran obviedades o hechos contrastados, cuando en realidad no lo son.

Cuando se lee o se escribe una reseña, tanto si la valoración de la obra es positiva como negativa, hay que tener en cuenta que el resultado de la lectura es subjetiva y la opinión individual formada de una persona. Una reseña no es una sentencia.

Conclusiones

Después de leer un libro, fuera por gusto o por deber, muchos lectores experimentan la sensación de haber coronado una nueva cima, aunque luego, invariablemente, ésta revele cumbres aún más altas por explorar. Para muchos, la lectura esconde en su seno esta dualidad: la capacidad de satisfacernos y de enorgullecernos intelectualmente, y la de frustrarnos por la imposibilidad de leer y comprender todo lo que quisiéramos. Tal vez sea esta una de las razones que nos impulsan a ir más lejos y más hondo en nuestras lecturas: si leemos con criterio, no sólo sacaremos más sabiduría de los textos, sino que podremos elegirlos mejor. Debido a nuestra incapacidad material para leerlo todo, incluso para leer una amplia selección de obras, saber elegir nuestras lecturas es tan importante como aprender a sumergirse en ellas.

Algunos teóricos y pedagogos defienden que la lectura es un acto acumulativo, en el sentido de que todos los textos leídos a lo largo de una vida nos afectan progresivamente de forma consciente e inconsciente. Según este punto de vista, no es tanto el contenido objetivo lo que hace mella en nosotros, sino nuestra forma de abordar e interpretar el texto. Hoy en día, en muchas sociedades modernas no se debate que la influencia de un contenido sea mejor o peor que otra. El lector moderno parte de una gama ili-

mitada de textos donde elegir, y es su forma de leerlos, de interpretarlos y de vivirlos lo que define su influencia. Por ejemplo, si en la Inglaterra Victoriana del siglo XIX se creía que algunas obras que cuestionaban el papel eminentemente doméstico y sumiso de la mujer ejercían una influencia maligna en las lectoras, afortunadamente estas tendencias se han abandonado en muchas partes del mundo para democratizar y liberalizar el acto de leer. Ya no es únicamente el contenido de los libros en términos objetivos lo que pesa sobre el lector, sino que éste, en virtud de su mentalidad, su formación, su entorno, y de la relación que mantiene con la lectura, puede reinterpretar la obra en múltiples significados, algunos de ellos más profundos que otros. Si uno repasa los últimos éxitos superventas a nivel internacional, veremos que –dejando las campañas publicitarias aparte– en muchos casos han sido los lectores quienes han determinado el poder y la influencia que una obra ha tenido en ellos, no tanto el contenido material de la misma. No existe nada marcadamente revolucionario en la saga *Harry Potter*, pero sus jóvenes (y no tan jóvenes) lectores se han sumergido tan hondo en su lectura que ésta ha cambiado los patrones tradicionales de la literatura infantil y su forma de abordar la lectura (ahora sabemos que los niños son capaces de leer libros de quinientas páginas). El público infantil no sólo se ha identificado con los personajes del libro y ha aprendido de él, sino que ha cambiado en cierto modo su enfoque a la lectura y lo que ésta representa para ellos.

Resulta difícil determinar cuándo estamos leyendo con profundidad, dejando que la lectura nos envuelva y perdamos la noción del tiempo y del espacio, y cuándo la

mente coloca una barrera entre nosotros y el texto. En ambos casos, se produce una compleja interacción entre texto y lector, un tira y afloja en el que, en ocasiones, el lector sucumbe ante el poderío del libro. Y también en ambos, la predisposición del lector ante la obra parece ser un factor importante. Uno entiende mejor un texto cuando confía en él. Al igual que sucede con las personas, a veces depositamos nuestra confianza en obras que nos defraudan, pero si nuestra actitud es atenta y abierta de miras, siempre aprendemos de la lectura y permitimos que ésta se vaya acumulando en nuestra mente y en nuestra conciencia formando capas de conocimiento. Cada lectura se suma a lo que el lector ha leído antes y, sobre todo, a lo que ha entendido y «sacado» de esa literatura. Podríamos afirmar, incluso, que la lectura también es acumulativa en un grupo social añadiéndose a los estratos de la conciencia colectiva.

Si bien podemos seleccionar nuestras lecturas, no siempre podemos prever ni controlar los efectos que estas causan en nosotros, que pueden ser muy distintos de un lector a otro. Una biografía sobre la Madre Teresa de Calcuta, por ejemplo, puede simplemente informar y enternecer a un lector pero transformar la vida de otro, quien a raíz de esa obra decide ingresar en una orden religiosa. En estos casos extremos, que la historia de la lectura no considera insólitos, el lector ha entrado en un nivel de lectura muy profundo (conscientemente o no) en el cual el texto sirve de espoleta o de inspiración a sus inquietudes vitales más internas. Cuando uno consigue conectar con la lectura a ese nivel, ésta consigue transformarnos de forma sutil o espectacular, pero en cualquier

caso, nos deja un poso que nos construye (o destruye) como individuos. Hay libros escritos desde el amor, desde la sabiduría, desde la ignorancia y desde el odio. Pero en última instancia es nuestra elección de los textos, y la interpretación que sabemos hacer de ellos, lo que conforma su influencia en nosotros.

Cómo escribir sobre una lectura no puede indicar los pasos en el camino hacia ese conocimiento interno, pero cabe esperar que su «hoja de ruta» sobre los aspectos más importantes de una obra inviten al lector a fijarse en ellos cuando aborde su próxima obra.

Para ello, es importante abandonar algunos hábitos desafortunados de lectura:

a) **El desinterés**. Para amar la lectura no hay que leer por obligación, sino por placer, interés, necesidad o incluso inercia. Para crear un hábito de lectura hay que abandonar la pereza y, en un principio, obligarse a leer, pero una vez creada esa costumbre, la elección de las lecturas debe ser lo más libre posible. El hábito de lectura nunca debe ser un matrimonio de conveniencia.

b) **La superficialidad**. Una lectura rápida que sólo considere los aspectos más obvios o vistosos de una obra, sea del género que sea, es una lectura pasiva. Nuestro cerebro responde a medio gas a los impulsos que ella nos provoca, y casi siempre nos deja indiferentes. En ocasiones, la lectura pasiva no lo es en su totalidad, sino que en medio del aturdimiento que nos produce la lectura del libro buscamos en él aspectos previamente determinados por nosotros. Tal vez queramos fijarnos en las escenas eróticas

del texto, y a priori sólo nos interese eso. O busquemos compulsivamente las escenas donde predominan los diálogos y escasean las descripciones largas de entornos. En estos casos, la lectura se convierte en una suerte de «registro policial». Antes de sumergirnos en la obra sabemos, o creemos saber, lo que queremos encontrar y rebuscamos en todas direcciones hasta dar con ello. Es un tipo de lectura efectivo si sólo queremos hallar aspectos muy concretos de ella, pero es una manera pobre y desagradecida de leer. Quizá como en otros muchos aspectos de la vida, también en la lectura es mejor la calidad de nuestro acto lector que la cantidad de obras ingeridas.

Cuando uno consigue librarse, en cierta medida, de estas ataduras que dificultan abordar una obra escrita con espíritu realmente crítico, entramos en un nivel de lectura «profundo», «activo», o «analítico». Los aspectos técnicos sobre los que se ha incidido en los capítulos anteriores son únicamente señales en el camino de una comprensión honda de los textos. Y estas señales no llevan a ningún sitio en concreto. Sólo sabemos que cuantas más sepa hallar el lector, más certero será su sendero hacia una comprensión subjetiva y completa del texto.

Por otro lado, estas señales son maleables. Existen muchísimas formas de contar una historia, de entenderla y de resumirla. El hecho de interpretar una obra ya supone una cierta trasgresión de la voluntad del autor, que rara vez puede conocerse en su totalidad, sólo adivinarse. A veces, ni él mismo sabe por qué escribe una historia y por qué decide contarla con un estilo y un formato determinados. Por eso, hasta cierto punto resulta artificial elabo-

rar una tipología de los argumentos como si la literatura fuera una ciencia hermana de la botánica. Sin embargo, al leer en profundidad podemos detectar si una línea argumental principal sigue unas pautas parecidas a otra, o en qué se diferencia del resto. Muchas veces, conocer la tipología argumental existente resulta mucho más útil para discernir la originalidad de una trama concreta que para contextualizarla.

Si el tintero hablara...

Aunque el elemento argumental ha sido objeto de análisis en muchas obras sobre técnicas de escritura, se ha hablado poco de la relación entre una trama principal y sus secundarias. ¿Podemos afirmar que el argumento principal de una obra es la columna vertebral de la misma, algo cuya ausencia impide entender el texto? ¿Qué ocurre cuando una subtrama cobra vida propia y atrapa con más fuerza al lector que la supuesta historia principal? Es lo que suele pasar, por ejemplo, con las subtramas amorosas que se intercalan en un hilo argumental de acción. ¿Cuándo lo secundario se convierte en principal? ¿Podemos analizar la tesis y la argumentación de una obra de ensayo partiendo de la base de que conforman un hilo argumental, o sólo debemos considerar sus temas y la forma en que éstos se argumentan?

Algo parecido ocurre con los «personajes». Se ha escrito mucho sobre su tipología y sobre las técnicas narrativas para construirlos, pero ¿cuántas veces nos hemos enamorado de un personaje imperfecto desde un punto de vista estilístico? ¿Qué infunde vida a un personaje, al margen de sus consideraciones narrativas? ¿Cuál es la carga emo-

cional que deposita un autor sobre sus personajes y cómo la recibe y la procesa el lector?

Y respecto a los temas de una obra, ¿sabemos, como lectores, distinguir los mensajes que el autor esconde detrás de las escenas y los personajes que crea? ¿Por qué, en muchos casos, los lectores reciben mensajes distintos o contradictorios? ¿Es la confusión de mensajes, de argumentos y de personajes un logro del autor o un defecto? Quizá sea este uno de los aspectos de la escritura menos debatidos a nivel técnico, probablemente porque nos molesta que, en el siglo XXI, los libros escondan una temática que los lectores deban decodificar. Nos suena anticuado y dogmático, y por eso muchas novelas actuales son ambiguas a la hora de reconocer su trasfondo temático. ¿Se puede escribir sin un mensaje? ¿Hemos agotado las posibilidades temáticas de la literatura, o las estamos aletargando? ¿Puede una obra literaria –imposible en una de no ficción– prescindir completamente de los temas y convertir la narración, la técnica y el estilo literario en sus principales valedores, en su «tema»? Algunas obras contemporáneas de última hornada parecen asentir con la cabeza ante tal afirmación (Quizá Jonathan Franzen con *Las correcciones* y Julian Barnes con *Arthur y George*).

El director de orquestra norteamericano James Conlon dijo en una ocasión que «lo que distingue a una pieza musical genial de otra mediocre es que cualquiera de sus interpretaciones no agota ni supera la partitura original». Y lo mismo podríamos decir de la literatura: las obras de arte literarias son mayores que cualquiera de las interpretaciones de sus lectores, porque éstas nunca agotan su

infinidad de sentidos. Pero no hace falta leer constantemente a Shakespeare o a Cervantes para maravillarnos ante su inmensidad, basta con fijarnos en todo lo que una obra puede ofrecer para asimilarla e incorporarla a nuestro bagaje intelectual y vital.

Pero mucho más importante que fijarse en el sinfín de recursos estilísticos es saber detectar el alma de una obra, ese atisbo de personalidad que la diferencia de las demás. Puede esconderse en la creación de unos personajes muy vivos que hablen al lector con una polifonía de voces intimistas, o puede ser una trama original, bien construida y trepidante, un planteamiento temático que haga pensar al lector, o una tesis ensayística que sacuda antiguas creencias arraigadas. Como reza el viejo refrán de los artistas «hay que dominar la técnica para olvidarse de ella», también en la literatura es importante no confundir su ejecución con el sentido que esconde la estructura técnica en una obra. En ocasiones, los lectores nos quedamos cautivados por la belleza de los versos en un poemario, por ejemplo, pero un lector activo sabe apreciar este maravilloso dominio estilístico siempre que vaya unido a un contenido, a un alma, por muy frágil que sea su susurro.

Bibliografía

Adler, Mortimer; Van Doren, Charles. *Cómo leer un libro*, Madrid, Taurus, 2001.

Browne, Neil; Keeley, Stuart. *Asking the Right Questions – A Guide to Critical Thinking*, New Jersey, Pearson, 2004.

Chéjov, Antón P. *Sin trama y sin final*, Barcelona, Alba Editorial, 2005.

García, Antonio; Hernández, Teresa. *Crítica literaria, iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

George, Diana. *Reading Culture: Contexts for Critical Reading and Writing*, London, Longman, 2003.

Gómez Soto, Ignacio. *Mito y realidad de la lectura*, Madrid, Endymion, 1999.

Hernández, María. *El texto en el texto: lecturas de géneros literarios*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

Kohan, Silvia Adela. *Cómo escribir diálogos*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.

—*Cómo narrar una historia*, Barcelona, Alba Editorial, 2001.

—*Escribir sobre uno mismo*, Barcelona, Alba Editorial, 2002.

—*Las estrategias del narrador*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

—*Taller de escritura: el método*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.

Lodge, David. *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 2002.

Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Mann, Thomas. *Ensayos sobre música, teatro y literatura.* Barcelona, Alba Editorial, 2002.

Pound, Ezra. *El ABC de la lectura*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura Fuentetaja, 2000.

Proust, Marcel. *Sobre la lectura*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

Sabarich, Lola; Dintel, Felipe. *Cómo mejorar un texto literario.* Barcelona, Alba Editorial, 2001.

Valverde, José María. *La literatura: qué era y qué es*, Barcelona, Montesinos, 1989.

Índice

Introducción 9
1 *Elementos de la lectura. El «informe»* 21
2 *Lectura crítica: canalización de la subjetividad* 59
3 *La teoría justa y necesaria* 67
4 *La reseña literaria* 73
5 *Conclusiones* 85
6 *Bibliografía* 93

Este libro se acabó de imprimir en marzo de 2007
en los talleres de Liberdúplex, s.l.
Ctra. BV 2241, Km 7,4
Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons
(Barcelona)